This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

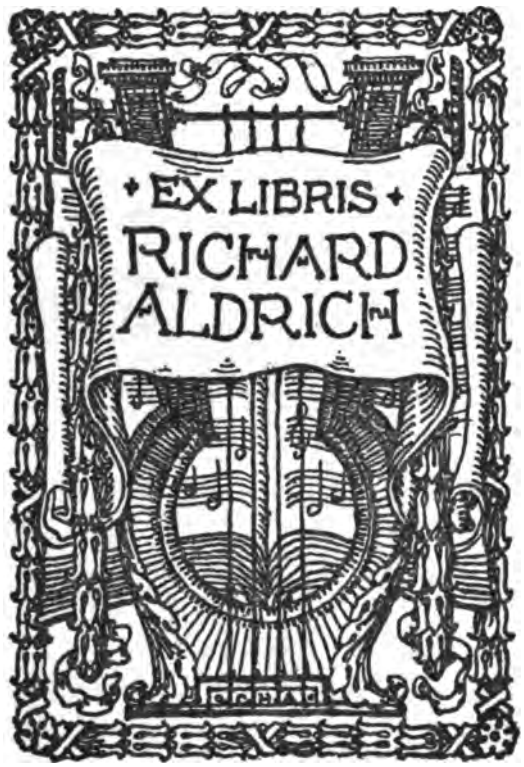
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 1.1 (46) *

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY



HARVARD COLLEGE LIBRARY

MUSIC LIBRARY

Nach dem Medaillon von Dorez. Rad. v. F. Schlosser in Berlin.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SECHS UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Friedrich Chopin.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1844.

Mus 1.1 (46) *

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY

INHALT

des

sechsundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1844.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Dorn, H., Original oder Bearbeitung? (Ueber Händels Jephta u. s. w.) S. 545.
Ein Blick auf Weimars Kunstleben. S. 161.
Ein Brief von Joseph Haydn. S. 145.
Einige Worte über den Einfluss der Musik. S. 361.
Geissler, C., Beschreibung der neuen grossen Orgel in der Stiftskirche zu Ossegg in Böhmen u. s. w. S. 217.
Kahlert, Dr. A., Zur musikalischen Litteratur. S. 281.
Kossmaly, C., Ueber Robert Schumanns Claviercompositionen. S. 1.
— Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten." S. 481.
Mosewius, Sebastian Bach's Choralgesänge und Cantaten. S. 105. 377. 466. 593.
Musikalische Zustände in Paris. S. 433.
Nauenburg, G., Die neuen Liedercomponisten. S. 745.
Paul Heinlein, ein Componist des 17. Jahrhunderts. S. 249.
Wilke, Bemerkungen über Herrn Backow's Aufsatz: „Das Doublettensystem ist keine neue Erfindung." S. 81.
Zur Geschichte des Männergesanges. S. 49.

II. Nekrolog.

Häser, Aug. Ferd., Musikdirektor in Weimar. S. 849.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

Banister, Henry J., Domestic Music for the wealthy, or a Plea for the arts and its progress. S. 853.
Becker, C. F., Evangelisches Choralbuch. S. 177.
Crivelli, Art of singing, with alteration and new solfeggios for the cultivation of the Bass voice. S. 852.
Farini, Pellegrino, Lettera sopra la Musica. S. 853.
Ferrari, A., Progetto di Riforme de' Teatri musicali italiani. S. 853.
Fürstenau, A. B., Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung. S. 713.
Gambale, Emanuele, I Bassi numerati di Fedele Fenaroli. S. 853.
Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Clavierspiel. S. 822.
Kunkel, F. J., Kleine Musiklehre. S. 817.
Lobe, J. C., Compositionslehre. S. 647.
Oulibicheff, Alex., Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse de principales oeuvres de Mozart. S. 282.
Seidel, J. J., Die Orgel und ihr Bau. S. 21.
Sul Tarantismo. Sunto di una Memoria del dottor Luigi Ventura da Trani. S. 853.
The Book of scottish Songs. S. 853.
Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Nach einem in Paris von Savart gehaltenen Vortrage ins Deutsche übertragen. S. 123.
Wallbridge, A., The sequential System of musical notion, an entirely new Method of writing Music. S. 852.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Blumenthal, Jos. v., Vater unser, für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, 3 Violoncello, Contrabass, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. Op. 90. Part. u. St. S. 694.
Grell, A. E., Pfingstlied für 5 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 11. S. 222.
— Selig sind die Todten, für 4 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 18. S. 222.
— Der Herr ist mein Hirte, für 5 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 19. S. 222.
— 3 kurze u. leichte 4stimmige Motetten: „Herr neige Deine Ohren," „Herr, Deine Güte reicht so weit," und „Lobe den Herrn, meine Seele." Op. 13. S. 223.
— 2 Motetten für 8 Singstimmen: „Herr, lehre mich thun," und: „Lasset uns unter einander lieben." Op. 23. S. 223.
— „Barmherzig und gnädig" u. s. w., 4stimmig mit Orchester. Op. 26. Cl.-Ausz. u. Singst. S. 834.
— Der 95. Psalm, 4stimmig mit Orchester. Op. 27. Cl.-Ausz. u. Singst. S. 834.
— Fünf 6stimmige Kirchengesänge nebst einigen 4stimmigen Antworten auf jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Op. 32. Part. u. Singst. S. 834.
— Evangelische Festgraduale. 11 6stimmige Motetten für die Kirchenfeste. Op. 33. 3 Hefte. Part. u. St. S. 834.
— Drei 4stimmige Motetten. Op. 34. Part. u. St. S. 834.
Hopfe, J., Protestantische Kirchenmusiken auf alle Feste des Jahres. S. 221.
Löwe, Dr. C., Die Festzeiten. Geistliches Oratorium in 3 Abtheilungen. Op. 66. Part. u. Cl.-Ausz. S. 577.
Marx, A. B., Mose, Oratorium aus der heiligen Schrift. Cl.-Ausz. S. 657.
Spohr, L., Der Fall Babylons, Oratorium in 2 Abtheilungen nach dem Englischen des Prof. Taylor von Fr. Oetker. Part. u. Cl.-Ausz. S. 513.

b) Oper etc.

Donizetti, G., Don Pasquale, komische Oper in 3 Acten, nach dem Italienischen übersetzt von H. Proch. Vollst. Cl.-Ausz. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. S. 166.
— Maria di Rohan, tragische Oper in 3 Acten, nach dem Italienischen von Kappelwieser. Cl.-Ausz. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. S. 778.

Esser, H., Thomas Riquiqui oder die politische Heirath, komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen bearbeitet von C. Gollmick. Vollst. Cl.-Ausz. Mainz, bei B. Schotts Söhnen. S. 5.

Halevy, Carl VI, grosse Oper in 5 Acten, nach dem Französischen von Casimir u. Germ. Delavigne. Vollst. Cl.-Ausz. mit deutschem u. französ. Texte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. S. 780.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zum Sommernachtstraum von Shakespeare. Vierhändiger Cl.-Ausz. vom Componisten. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Op. 61. S. 614.

Taubert, W., Chöre zur Medea des Euripides. Op. 57. Cl.-Ausz. Berlin, bei Trautwein. S. 793.

Verdi, G., Nabucodonosor, lyrische Tragödie in 4 Acten, gedichtet von Temistocle Solera, übersetzt von H. Proch. Vollst. Cl.-Ausz. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. S. 265.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Banck, C., 2 Duetten: „Im Herbst" von Heine, und: „In der Nacht" von Lenau, für 2 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 50. S. 27.

Beer, J., Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 6. S. 126.

Blätter und Trauben, Lieder von Joh. N. Vogl, mit Melodieen von den vorzüglichsten Componisten Oestreichs. S. 40.

Brunner, C. T., 4 3stimmige Lieder für Sopran, Tenor u. Bass mit Begl. des Pfte. Op. 42. S. 439.

Dammas, Hellmuth, 3 Duette für Sopran u. Alt mit Begl. des Pfte. Op. 8. S. 439.

Ernst und Scherz, Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln. Nr. 1. 7 Lieder von C. Kreutzer, Fr. Schneider, H. Truhn, A. Zöllner, V. E. Becker und A. Neithardt. S. 437.

— Nr. 2. 6 Lieder von A. Neithardt, C. Kreutzer, A. Zöllner u. H. Truhn. S. 765.

Gantzert, Berthold, 6 Lieder für 4 Männerstimmen. S. 764.

Grell, A. E., Urfinsteruiss, Gedicht von Bornemann, für 4 Männerstimmen. Op. 24. S. 224.

— A. v. Chamisso's Canon: Das ist die Noth der schweren Zeit, für 4 Männerstimmen. S. 224.

Hackel, A., Zigeunerlieder von N. Vogl, für Männerstimmen. Nr. 1 u. 2. S. 224.

Häser, W., 6 4stimmige Lieder schwäbischer Dichter für Männerstimmen. Op. 20. S. 126.

Huth, Louis, Lieder für Männerstimmen. 2 Cah. S. 763.

Kalliwoda, W., 4 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 124. S. 438. 562.

Keller, C., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 49. S. 126.

Kempt, F. A., 3 4stimmige Männergesänge. S. 203.

Kohl, R., 44 Mutter-, Rose- und Spiellieder von Fr. Fröbel, 2stimmig gesetzt. S. 487.

Kossmaly, C., 6 Lieder. (Apollini. Tafelgesänge für Männerstimmen. Heft XVIII.) Op. 10. S. 126.

Krug, Fr., Der Schiffer und sein Liebchen, von L. Bechstein, und Wiedersehen, von A. v. Chamisso, 2 Duetten für Sopran und Tenor, mit Begl. des Pfte, Violine und Violoncello. Op. 17 u. 18. 2 Hefte. S. 26.

Kücken, Fr., 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41. S. 201.

Kunstmann, J. G., Nachtwächterweisheit, für Männerstimmen. S. 202.

Lachner, Fr., 3 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 71. S. 126.

Lührss, C., 4 Gesänge für 4stimmigen Männerchor. Op. 5. S. 268.

Marschner, Dr. H., Rheinweinlied von G. Herwegh, für 4 Männerstimmen. S. 224.

Marschner, A. E., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 15. S. 762.

Marx, A. B., Nahid und Omar, eine Novelle aus den Bildern des Orients erlesen, für Gesang und Pianoforte. S. 329.

Marxsen, Ed., 6 Tafellieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 50. S. 126.

Melcher, J., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2 Hefte. S. 438.

Methfessel, A., Die Rheinländer. Heitere Chorgesänge und Quartette für Männerstimmen. Heft VII. S. 764.

Möhring, Ferd., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 11. S. 224.

Molitor, L., Eine Liederkranzprobe, Burleske für Männerchor. S. 488.

Neithardt, A., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 2 Hefte. Op. 126. S. 224.

Otto, Fr., Letzte Lieder, für 4 Männerstimmen. S. 126.

Rebling, G., 5 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. S. 126.

Reichel, A., 6 4stimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 10. Nr. 2. S. 236.

Reissiger, C. G., Männerchorgesänge und Quartetten. Op. 176. 2te Sammlung. Heft 1. S. 581.

Schäffer, Aug., Heitere Lieder für 4stimmigen Männergesang. Op. 8. Heft 3. S. 580.

— — — Heft 4 und 5. S. 764.

Schneider, Dr. F., 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 100. S. 270.

Speier, W., Liebesfrühling von Fr. Rückert, für Sopran und Tenor. Mit Begleitung des Pfte. Op. 48. S. 440.

— Gesänge für Männerchor. Op. 44. Nr. 2. S. 764.

Stolze, H. W., Wanderung durch den thüringer Wald von L. Bechstein, für 4 Männerstimmen. Op. 47. S. 237.

Truhn, H., Duett für Sopran und Tenor: „Ah, che mi manca l'anima." Op. 52. S. 88.

Wichtl, G., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. S. 224.

Zöllner, A., Liebe. Religiöser Chorgesang von Hoffmann von Fallersleben, für Männerchor mit Begleit. von 2 Hörnern und 2 Posaunen ad libitum. S. 763.

Zöllner, C., Nachtklänge der Liebe, 5 Gesänge für 4 Männerstimmen. S. 762.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Anacker, A. F., 6 geistliche Lieder für eine Bariton- oder Altstimme, mit Begleit. des Pfte., und 2 Choräle. Op. 26. S. 698.

Banck, C., 5 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 52. S. 27.

— 6 Lieder von Otto A. Banck, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 55. S. 697.

Bergson, M., 2 Romances. S. 347.

Brandenburg, Ferd., Ein Ton voll süssen Klanges, Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncello (oder Horn). Op. 13. S. 699.

Burgmüller, Fr., Deux souvenir. Mélodie. Paroles d'Hippolyte Dugied, mit französischem und deutschem Texte. S. 37.

Comer, Fr., 6 Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 33. S. 698.

Cramer, H., „Du," Gedicht von C. Bode, mit Begl. des Pfte. S. 453.

Dessauer, Lieder und Gesänge. 4 Nummern. S. 87.

Drieberg, Louise von, 6 Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleit. des Pfte. Op. 5. S. 70.

Engel, C., 3 Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 5. S. 88.

Esser, H., „Hol' über," Gedicht von Tenner, mit Begleit. des Pfte. S. 37.

— „Mutterseelenallein," Lied von Tenner, mit Begl. des Pfte. S. 37.

— Schlummerlied und „Sie liebt Dich," gedichtet von Tenner, mit Begleit. des Pfte. S. 37.

Evers, C., Orientalische Bilder, mit Begleit. des Pfte. Op. 15. S. 86.

— 4 Gedichte von N. Lenau. Op. 17. S. 86.

Franz, R., 12 Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pfte. Op. 1. 2 Hefte. S. 90.

Grell, A. E., 6 Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 23. S. 26.

Gumbert, Ferd., 6 Lieder für Sopran und Tenor mit Begleit. des Pfte. Op. 2. S. 69.

Häser, C., 3 Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 6. S. 700.

Hahn, W., Lied des Kindes, von Goethe, mit Begleit. des Pfte. Op. 1. S. 85.

Helstedt, C., 6 Gesänge mit Begleit. des Pfte. Op. 1. S. 70.

Hiller, F., 6 Gesänge mit deutschem und italienischem Texte u. Begleit. des Pianof. Op. 23. 2 Hefte. S. 700.

Heven, J., 5 Gesänge von O. Prechtler und Göthe. Op. 30. S. 345.
— Sonntag auf dem Meere, mit Begleit. des Pianf. Op. 24. S. 584.
Lachner, Fr., 3 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 76. S. 552.
— 3 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 77. S. 552.
Leicht, Vinc., Die Nonne, Gedicht von J. Mosen mit Begleit. des Pianof. Op. 13. S. 38.
— „Auf Flügeln des Gesanges," Gedicht von Heine, mit Begleit. des Pianof. Op. 14. S. 38.
Lenz, Leop., 12 Gedichte von Fr. Rückert, mit Piano und obligatem Violoncello. Op. 36. Nr. 1—6. für Sopran oder Tenor. Nr. 7—12. für Alt oder Bariton. S. 346.
Liebe, Louis, 6 Gedichte von Fr. Ludwig, mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 698.
— „Schwinge, Lüftchen," Gedicht von Fr. Ludwig, mit Begleit. des Piano u. Violoncello. S. 698.
Löwe, C., Meerfahrt, Ballade von Freiligrath, mit Begleit. des Pianof. Op. 93. S. 694.
Lührss, C., 6 Lieder mit Begleit. des Piano. Op. 6. S. 699.
Marschner, Dr. H., Caledon. N. Motherwells Lieder, übersetzt von Heinze, für Sopran oder Tenor und Piano. Op. 125. Heft. 1. S. 24.
— 2 Vigilien für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 120. S. 85.
— Junge Lieder von Wolfgang Müller, für eine Tenor- oder Sopranstimme. Op. 126. S. 583.
Matthieux, J., 6 Lieder mit Piano. Op. 18. S. 699.
Melchert, J., Was willst Du mehr, Lied für Sopran oder Tenor mit Begleit. des Pianof. Op. 12. S. 693.
— Die Entdeckungsreise, für Tenor mit Pianof. Op. 14. S. 693.
Möhring, Ferd., 5 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 12. S. 25.
Möser, C., 3 Lieder. Op. 14. S. 346.
Molique, B., 6 deutsche Lieder mit Begleit. des Piano. Op. 23. 2te Sammlung der Lieder. S. 583.
Neithardt, A., 2 Lieder mit Begl. des Piano. Op. 129. S. 345.
Netzer, J., Mein Element, von Ritter von Treuberg. Mit Pianof. Op. 14. S. 90.
Nicolai, G., Der nächtliche Ritter, und: das Schifflein, 2 Romanzen von Uhland, mit Begl. des Pianof. Op. 12. S. 89.
— Des Seilers Tochter, Ballade von Ferrand, mit Begl. des Pianof. Op. 14. S. 89.
— Der Liebe Lust und Leid, Liederkranz von Gentzel, mit Begl. des Pianof. Op. 19. S. 89.
Oechsner, A., In die Ferne, Gedicht von Rietke, mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 38.
— Das Fischermädchen, Gedicht von Heine, mit Begl. des Pianof. u. Violoncello. Op. 4. S. 38.
— 3 Lieder mit Begl. des Piano. Op. 2. S. 452.
Reissiger, C. G., 3 komische Lieder für Bariton oder Bass (mit Chor ad libitum) mit Begl. des Piano. Op. 172 b. S. 345.
Rosenhain, J., Das öde Haus, Ballade von Kahlert, mit Begl. des Pianof. S. 38.
Schladebach, J., 7 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 12. S. 203.
Schumann, Clara, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 254.
Schwencke, C., 6 Gedichte von Goethe, für Tenor oder Sopran, mit Begl. des Pianof. Op. 61. 2 Hefte. S. 25.
— 3 Gedichte aus der Frithiofs-Sage, für Sopran oder Tenor, mit Begl. des Pianof. Op. 57. S. 25.
— 3 Gedichte für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 59. S. 69.
Speier, W., Die Stille, Gedicht von M. v. Eichendorff, mit Begl. des Pianof. Op. 46. S. 37.
— Die Einsame, Gedicht von Schuhmacher, mit Begl. des Pfte. Op. 47. S. 37.
Standigl, J., 6 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. Op. 20. S. 71.
Stern, J., 4 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 17. S. 109.
Tichsen, O., 6 Gedichte von Uhland, Mosen, Brentano u. s. w. Op. 22. S. 347.
Tomaschek, Gedichte von Schiller. Op. 85—89. 5 Hefte. S. 111.
— 3 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 92. S. 111.
— 3 Gesänge von Schutt, mit Begl. des Pianof. Op. 77. S. 111.

Trommel und Fahne. Ein Liedercyclus; von Joh. N. Vogl, mit Melodieen von den vorzüglichsten Capellmeistern der k. k. östreich. Armee. S. 26.
Truhn, H., Das Blumenmädchen, für Mezzosopran und Pianof. Op. 63. S. 88.
— Prinzessin Ilse, Gedicht von Heine, für eine Sopranstimme mit Begl. des Piano. Op. 55. S. 597.
Veit, W. H., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 21. S. 598.
Weiss, J., Wanderlieder, für eine Sopran- oder Tenorstimme. Op. 9. S. 70.
Wichtl, G., Sehnsucht, von C. Heinemann, für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleit. des Pianof. und Violoncello. Op. 6. S. 255.

B. Instrumentalmusik.

a) Symphonieen und Ouverturen für Orchester.

Berlin, Grande Ouverture triomphale à grand Orchestre. Op. 66. S. 691.
Müller, Fr., Deuxième Symphonie pour grand Orchestre. Op. 54. S. 729.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Händel, G., 4ième Concert pour le Piano ou Orgue avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basses et 2 Hautbois, redigé par Mortier de Fontaine. S. 568.
Ole Bull, Fantaisie et Variations de bravoure sur un thème de Bellini, pour Violon avec Orchestre ou Piano. Op. 3. S. 735.

c) Kammermusik.

aa) Für mehrere Instrumente.

Briccialdi, G., Il primo Amore, Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement de Piano. S. 729.
Gade, N. W., Sonate für Pianof. und Violine. Op. 6. S. 151.
Kalkbrenner et Panofka, Duo pour Pianof. et Violon sur Charles VI. Op. 168. S. 287.
Lachner, Fr., 3 Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75. 76. 77. S. 873.
Leonhardt, J. E., 2 Sonaten für Pianof. und Violine. Op. 10. Nr. 1. S. 689.
Löschhorn et Griebel, Grand Duo pour Pianof. et Violoncelle ou Violon sur la fille du Régiment. S. 287.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate für Pianof. u. Violoncello. Op. 58. S. 149.
Molique, B., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 18. S. 233.
— Duo concertant pour Piano et Violon. Op. 20. S. 733.
Nottebohm, G., Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 4. S. 733.
Schubert, L., Grand Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 32. S. 287.
Schumann, R., Quintett für Pianof., 2 Violinen, Viola u. Violoncello. Op. 44. S. 148.
Spohr, L., 3ième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 124. S. 150.
Thalberg et Panofka, Grand Duo pour Piano et Violon sur Beatrice di Tenda. Op. 49. S. 287.
Wolff et Vieuxtemps, Grande Fantaisie pour Piano et Violon sur Oberon. Op. 89 et 14. S. 287.

bb) Für ein Instrument.

α) Für Orgel.

Grell, A. E., 36 kurze und leichte 4stimmige Orgelpräludien. Op. 29. S. 277.
Jäger, J., 12 leichte Vorspiele u. s. w. für die Orgel. Heft 2. S. 658.
Herzog, J. C., Practisches Hülfsbuch für Organisten. Op. 19. 8 Hefte. S. 658.
Zundel, J., 2 Orgelfugen mit 3 Subjecten. Op. 4. S. 658.

β) Für Pianoforte.

αα) Zu zwei Händen.

Alvensleben, G. v., 4 Charakterstücke. Op. 3. S. 53.
Beethoven, L. v., Christus am Oelberge, für Pianof. ohne Worte von C. Czerny. S. 692.
Bertini, H., 50 Etudes mélodiques. Op. 142. Livr. 1 et 2. S. 22.
— Le double bémol, Rondino-Etude. Op. 144. S. 22.
— Etude et Andante. Op. 147. S. 22.
— L'impromptu, Rondo-valse. Op. 145. S. 53.
— Fantaisie brillante sur Marie de Rohan. Op. 151. S. 304.
Beyer, F., Bouquet de mélodies de Lucia di Lammermoor. Op. 42. S. 304.
— La fête au couvent. S. 53.
Burgmüller, Fr., Empfindungen am Clavier. 12 Uebungen. Op. 73. S. 53.
Chopin, F., 3 Mazurkas. Op. 56. S. 820.
— 2 Nocturnes. Op. 55. S. 820.
Cranz, A. F., Sonates dramatiques. Nr. 1. S. 53.
— Sonates dramatiques. Nr. 2. S. 689.
Damcke, Berthold, La fontaine, le feu follet, 2 morceaux de salon. Op. 13. Cah. 1 et 2. S. 40.
— La démande. Allegro caractéristique. Op. 16. S. 568.
Deichert, Musicalische Empfindungen während des Gebrauchs der Kaltwasserkur in Wolfsanger. S. 695.
Döhler, Th., 50 Etudes de Salon. Op. 42. Cah. 4. S. 23.
— Fantaisie sur Sappho de Pacini. Op. 49. S. 661.
— Fantaisie sur la Favorite. Op. 51. S. 734.
— 8ième, 9ième et 10ième Nocturne. Op. 52. Nr. 1—3. S. 734.
Duvernoy, J. B., Fantaisie sur Follette. Op. 131. S. 661.
— Les roses de Noël, Valses. Op. 132. S. 661.
Ender, J. N., Rondo pastorale. Op. 3. S. 662.
Engel, D. H., Rondo capriccioso. Op. 5. S. 126.
Evers, C., 3ième Sonate. Op. 22. S. 732.
Fesca, A., Hommages aux Dames. Op. 35. S. 735.
— Le Désir. Morceau de Salon. Op. 36. S. 735.
— Introd. et Rondo espagnol. Op. 34. S. 735.
Goldschmidt, S., Sonate. Op. 5. S. 53.
Golinelli, Steff., Dodici studj. Op. 15. S. 365.
Gouppey, Felix de, 12 Etudes expressives. S. 734.
Gungl, Mädchenträume, Walzer. S. 695.
Heller, St., Morceaux de Salon. Etudes mélodiques. Op. 16. S. 53.
— Fantaisie sur Charles VI. Op. 37. S. 304.
— 25 leichte, melodieuse Uebungsstücke. Op. 45. Livr. 1—3. S. 313.
— Impromptus et 2 Caprices sur des mélodies favorites de Reber. Op. 20. S. 735.
Herz, 3 Divertissemens sur Dom Sébastien. Op. 139. S. 304.
— H., Grande Fantaisie sur un motif de Linda di Chamounix. Op. 138. S. 569.
Hiller, F., 3 Morceaux de Salon. Op. 29. S. 568.
Hünten, Fr., Variations sur Maria Padilla. S. 53.
— Fantaisie brillante sur Nabucodonosor. Op. 127. S. 53.
— La Cerrito. Valse italienne. S. 53.
— Les Délices des jeunes Pianistes. 4 Rondeaux Nr. 1 et 2. Op. 130. S. 304.
— Rose et Bleuet. 2 Airs variés. Op. 131. S. 304.
Kalkbrenner, Fr., Fantaisie brillante sur la romance: Le fil de la vierge. Op. 170. S. 569.
— Souvenirs de la Sirène. Fantaisie. Op. 180. S. 569.
Köhler, L., Compositions de Salon (sans paroles) modernes et caractéristiques. Op. 1. S. 570.
Kullack, Th., Morceaux de Salon (Portefeuille de Musique). Op. 20. 5 Cah. S. 552.
— Transscriptions, Egmont. Op. 6. S. 696.
— Première grande Fantaisie sur Marie la fille du régiment. Op. 13. S. 696.
— Fantaisie de Concert sur Preciosa. Op. 14. S. 696.
Liszt, F., Réminiscences de Norma. S. 304.
— Heroischer Marsch in ungarischem Styl. S. 695.
Löwe, C., Biblische Bilder. Op. 96. 3 Hefte. S. 551.

Lührss, C., Deutsche Lieder für Piano allein. S. 696.
Lysberg, Ch. B. de, Barcarolle. Op. 7. S. 660.
— Andante. Op. 12. S. 660.
— 4 Romances sans paroles. Op. 15. S. 660.
Mayer, Ch., Le tremolo. Grande étude. Op. 61. Nr. 2. S. 566.
— 2 grandes études de concert. Op. 73. S. 566.
Melchert, J., 2 Morceaux de Salon. Op. 11. S. 661.
Meyer, Leop. de, Valses brillantes. S. 766.
Müller, R., Nocturne. Op. 15. S. 570.
— Fantaisie sur Lucia di Lammermoor. Op. 22. S. 570.
Oesten, Th., Variations brillantes avec Finale alla Mazurka sur un thême italien. Op. 8. S. 567.
Pacher, J. A., 3 Etudes de Salon. Op. 3. S. 765.
Pirkhert, Ed., 6 Mélodies. Op. 9. S. 571.
Prudent, E., L'hirondelle. Etude. Op. 11. S. 53.
— Souvenirs de Schubert sur la Sérénade. Op. 14. S. 734.
Raff, J., 3 Pièces caractéristiques. Op. 2. S. 566.
— Scherzo. Op. 3. S. 566.
— Fantaisie brillante. Op. 4. S. 566.
— 4 Galops brillants. Op. 5. S. 566.
— Fantaisie et Variations brillantes. Op. 6. S. 566.
Roeckel, Ed., Deux Caprices. Op. 3. S. 659.
— Rêveries. Op. 6. S. 659.
— 2 Romances. Op. 7. S. 659.
— 2 Sérénades. Op. 11. S. 734.
Rosellen, H., Décameron des jeunes Pianistes. Op. 55. Nr. 1—10. S. 53.
— Fantaisie sur Charles VI. Op. 56. S. 53.
— Rondo valse. Op. 57. S. 53.
— 12 Etudes brillantes. Op. 60. 2 Suites. S. 453.
Schliebner, A., Sonate. Op. 1. S. 662.
Schmitt, J., Amusemens de salon. 3 nouvelles nocturnes. Op. 320. S. 41.
Schreinzer, F. M., 6 Eglogues. Op. 7. S. 304.
Schubert, Fr., 5 Clavierstücke. S. 168.
Sowinski, A., Grandes Etudes de concert à sujets développés. Op. 60. S. 23.
Spohr, L., Sonate. Op. 125. S. 151.
Thalberg, S., Grande Fantaisie sur Lucrezia Borgia. Op. 50. S. 569.
— Grande Fantaisie sur Semiramide. Op. 51. S. 569.
Voss, C., Le Gondolier. Op. 50. S. 303.
— Fantaisie élég. sur la Sirène. Op. 59. S. 734.
— Morceau burlesque de Salon. Op. 56. S. 735.
— Concertstück in Form des Concertino. S. 821.
Wichmann, H., Sonate. Op. 1. S. 767.
Wielhorski, Joseph Comte, 2 Nocturnes. Op. 11. S. 552.
— Grande Fantaisie sur des motifs du Pirate. Op. 13. S. 765.
— 3ième Impromptu. Op. 14. S. 765.
Wolff, E., Grande Valse sur Charles VI. Op. 88. S. 53.
— L'art de l'expression, 24 études faciles et progress. Op. 90. Liv. 1 et 2. S. 313.
— Boléro. Op. 93. S. 569.
— Grande Valse originale. Op. 97. S. 569.
— Grand Caprice sur Dom Sébastien. Op. 99. S. 569.
— 8 nouvelles Polkas favorites. 2 Livr. S. 570.

ββ) Zu vier Händen.

Bertini, H., Duo sur la Part du diable. Op. 148. S. 53.
Burgmüller, Fr., La fête au couvent. S. 53.
Duvernoy, J. B., Une pensée de Bellini, Variations. Op. 129. S. 661.
Fesca, A., Scène de Bal, morceau de Salon. Op. 14. S. 766.
— La Mélancolie, pièce caractéristique. Op. 15. S. 767.
— Fantaisie et variations sur Le cor des Alpes. Op. 17. S. 767.
Moscheles, J., Tägliche Studien. Op. 107. Heft 1 u. 2. S. 313.
Schumann, R., Andante und Variationen für 2 Pianof. Op. 46. S. 303.
Schwenke, C., 6 Divertissemens en forme de marches. Op. 60. Cah. 1 et 2. S. 39.
Wolff, E., Grand Duo brillant sur Charles VI. Op. 86. S. 53.
— Duo brillant. Op. 96. S. 569.
— Fantaisie sur Dom Sébastien. Op. 98. S. 560.

γγ) Zu acht Händen.

Beethoven, L. v., Ouverture zur Oper Leonore (Nr. 3.), zu 8 Händen eingerichtet von G. M. Schmidt. S. 692.
— Ouverture zur Oper Fidelio, zu 8 Händen eingerichtet von G. M. Schmidt. S. 768.

γ) Für Violine.

Bach, Seb., 6 Sonaten für die Violine allein, herausgegeben von F. David. 3 Hefte. S. 169.

IV. Correspondenz.

Berlin. S. 75. 172. 241. 315. 366. 442. 445. 489. 491. 752. 822. 859. 860.
Braunschweig. S. 735.
Breslau. S. 191.
Cassel. S. 209. 321. 663. 799.
Cöln. S. 275. 386.
Darmstadt. S. 641.
Dresden. S. 27. 440. 650.
Erfurt. S. 192. 796.
Frankfurt. S. 136. 411. 473. 719. 748.
Genua (Herzogthum mit Grafschaft Nizza). S. 116. 372. 524. 827.
Gent. S. 534.
Görlitz. S. 883.
Göttingen. S. 289. 701.
Hamburg. S. 57. 474. 652. 704.
Italienische Opern ausserhalb Italien. S. 207. 557. 881.
Kirchenstaat. S. 193. 353. 507. 809.
Königsberg. S. 185. 493.
Leipzig. S. 9. 41. 59. 72. 97. 129. 134. 152. 160. 226. 256. 309. 385. 553. 584. 667. 682. 706. 741. 754. 755. 769. 786. 804. 825. 842. 863. 867. 883.
Lemberg. S. 239.
Lombardisch-Venetianisches Königreich. S. 99. 388. 525. 828.
London. S. 405. 454. 502.
Modena und Parma (Herzogthümer). S. 142. 368. 523. 812.
Nordhausen. S. 460.
Paris. S. 324. 424. 433. 574. 585.
Petersburg. S. 332.
Piemont (Königreich). S. 116. 369. 524. 827.
Posen. S. 454.
Prag. S. 91. 260. 347. 456. 517. 598. 837. 877.
Rudolstadt. S. 663.
Salzburg. S. 673.
Sardinien (Insel). S. 141. 372.
Sicilien (Königreich beider). S. 196. 337. 505. 808.
Strassburg. S. 631.
Toscana (Grossherzogthum). S. 174. 357. 521. 811.
Weimar. S. 161. 243. 290.
Wien. S. 14. 634.
Züllichau. S. 653.

V. Miscellen.

Academie der Künste in Berlin, Musikaufführungen derselben. S. 491.
Aguilar, Componist und Pianist aus London (in Frankfurt). S. 428.
Association des Artistes-Musiciens in Paris. S. 213.
Bazzini, Antonio, Violinist (in Leipzig). S. 808. 826. 868.
Becker, C. F., dessen Orgelconcerte in Leipzig. S. 584. 758.
Beförderungen und Anstellungen: Bader S. 743. Damcke S. 622. Dreyschock S. 80. Dürrner S. 830. Freiherr von Frays S. 118. Halevy S. 158. Hermann S. 814. Hesse S. 772. Hullah S. 118. Hummel Sohn S. 620. 830. Lvoff S. 80. Pentenrieder S. 772. Preyer S. 463. Ritter S. 543. Ronconi S. 104. Rubini S. 326. Thomas S. 772.
Berlioz, Hector (in Paris). S. 437. Dessen Riesenconcert. S. 586.
Birch, Miss, Sängerin (in Leipzig). S. 12. 43. 60. 72. 73. (in Weimar) S. 292. (in Berlin) S. 317.
Bott, J. J., Violinist (in Leipzig). S. 60.
Brendel, dessen Vorlesungen in Leipzig. S. 385.
Briccialdi, Flötist (in Prag). S. 96.
Burchardt, Mad., Sängerin (in Leipzig). S. 98. 129.
Ciabatta, Sänger (in Leipzig). S. 43.
Cöln, Summarischer Bericht über die dasigen musikalischen Kräfte und deren Leistungen im Winterhalbjahre 1843—44. S. 306.
Conservatorium der Musik in Leipzig. S. 754.
Dessane, dessen Erfindung des Melophon. S. 80. 446.
Dommusikverein in Salzburg, dessen Festconcert. S. 673.
Dreyschock, Pianist (in Frankfurt). S. 140.
Ehrenbezeugungen: Becker S. 80. Belcke S. 176. Berlin S. 846. Berlioz S. 430. Commer S. 262. 321. Donizetti S. 462. Dreyschock S. 494. Ernst S. 870. Evers S. 120. Franck S. 144. Gläser S. 846. Gungl S. 814. Kalkbrenner S. 686. Körner S. 543. Kopisch S. 262. Lindpaintner S. 198. Nicolai S. 544. Panseron S. 103. Pauer S. 686. Reissiger S. 559. Rungenhagen S. 886. Schneider S. 464. Spontini S. 886. Stuckenschmidt S. 672. Täglichsbeck S. 230. Westmoreland, Graf von, S. 118.
Ernst, Violinist (in Leipzig). S. 786. 808. 866.
Euphonion, erfunden von Sommer in Weimar. S. 32.
Evers, Pianist (in Prag). S. 96.
Fassmann-Seckendorff, Frau von, Sängerin (in Leipzig). S. 707.
Festoper, die neue, und die Eröffnung des neuen Opernhauses in Berlin. S. 860.
Fischer-Achten, Mad., Sängerin (in Leipzig). S. 770. 826.
Geburtsfest des Königs von Preussen, dessen musikalische Feier in Erfurt. S. 796.
Göttingen, Concert daselbst bei der Hauptversammlung des Gustav-Adolph-Vereines. S. 701.
Goldschmidt, Pianist (in Berlin). S. 172.
Gundy, Sänger (in Frankfurt). S. 473.
Härtinger, Sänger (in Berlin). S. 189. 258.
Hellmesberger, Brüder (in Frankfurt). S. 723.
Herder, J. G., dessen Säcularfeier durch die Liedertafel in Weimar. S. 618.
Inaugurationsfest in Darmstadt. S. 641.
Joachim, J., Violinist (in Leipzig). S. 74.
Italien, Carneval- und Fastenopern. S. 337. Frühlingsstagione S. 505. Herbstopern S. 99. Sommerstagione S. 784.
Italienische Oper in Berlin. S. 753.
Kalliwoda, Violinist (in Leipzig). S. 13.
Kaufmann, Akustiker (in Berlin). S. 367. 442.
Königsberg, Musikaufführungen bei dem Universitäts-Jubelfeste daselbst. S. 742.
Leipzig, Concerte der Euterpe. S. 256. Uebersicht der in den Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1843—44 aufgeführten Musikstücke. S. 373. Verzeichniss der von der neuen Theaterdirection angestellten Sänger und Sängerinnen. S. 553. Stadttheater. S. 667. 863.
Leschetitzky, Pianist (in Prag). S. 841. 877.
Lincoln, Miss, Sängerin (in Leipzig). S. 867. 884.
Liszt (in Weimar) S. 163. 243. 292. (in Paris) S. 324.
Litolff, Pianist (in Leipzig). S. 826.
Lvoff, Violinist (in Dresden). S. 440.
Macasy, Fräul., Sängerin (in Leipzig). S. 132. 171.
Mahl, Dr. Moritz, in Lemberg. S. 238.
Marx, Fräul., Sängerin (in Leipzig). S. 226.
Meyer, Leop. von, Pianist (in Frankfurt). S. 748.
Milanollo, Schwestern, (in Leipzig) S. 134. 153. (in Prag) S. 273. (in Berlin) S. 315. 366. (in Hamburg) S. 478.
Moralt, Brüder, (in Leipzig). S. 45.
Moriani, Sänger, (in Leipzig) S. 41. (in Prag) S. 91. (in Berlin) S. 259. (in Hamburg) S. 476.
Mortier de Fontaine, Herr u. Mad., (in Berlin) S. 241. 317. (in Leipzig) S. 741. 771. 788. 804. 825. 843. (in Prag) S. 840.
Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy und Ernst, deren Concert in London. S. 454.

Mozartstiftung in Frankfurt. S. 830.
Musikfeste: Schullehrergesangfest in Beedenbostel. S. 416. Gesangfest in Bernhofen. S. 726. Schullehrergesangfest in Bielefeld. S. 46. Gesangfest in Bockenem. S. 709. Schullehrergesangfest in Büren. S. 46. Musikfest in Cöln. S. 446. Gesangfest in Darmstadt. S. 726. in Freising. S. 527. Wettgesangfest in Gent. S. 526. 534. 560. Lieder- und Turnfest in Gmünd. S. 462. Liederfest des Thüringer Sängerbundes in Gotha. S. 602. Schullehrergesangfest in Hagen. S. 46. Norddeutsches Liederfest in Hameln. S. 527. Gesangfest in Johanngeorgenstadt. S. 640. Das erste Badische Sängerfest in Karlsruhe. S. 726. Schweizerisches Musikfest in Kreuzlingen. S. 510. Musikfest in Lübeck. S. 527. Gesangfest in Meissen. S. 571. Sängerfest der Nassauischen Lehrer. S. 726. Sängerfest in Niederrad. S. 620. Gesangfest der Constantia in Nordhausen. S. 460. Musikfest in Paris. S. 586. 588. Sängerfest in Rödelheim. S. 726. in Schleswig. S. 589. Gesangfest in Schwarzenbeck. S. 589. in Unterbarmen. S. 726. Schullehrergesangfest in Wasendorf. S. 46. Gesangfest in Wertheim. S. 726. Musikfest in Züllichau. S. 653. in Zweibrücken. S. 590.
Musikwerke (vermischte), in Nachrichten besprochen: Commer, Fr., Der Zauberring, Cantate (in Berlin) S. 318. Gade, N. W., Concertouverture (in Leipzig) S. 806. 844. Hartmann, P. E., Ouverture zu Haken Jarl (in Leipzig) S. 741. Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum (in Leipzig) S. 10. (in Hamburg) S. 475. Musik zur Antigone (in Cassel) S. 663. Müller, Th., Ouverture (in Leipzig) S. 97. Schumann, Rob., Das Paradies und die Peri (in Dresden) S. 28. Skraup, J. N., Trio für Pianof., Violine und Violoncello (in Prag) S. 94.
Naumann, dessen Denkmal in Blasewitz. S. 264.
Neureuther, Fräul., Sängerin (in Posen). S. 445.
Nissen, Fräul., Sängerin (in Dresden). S. 651.
Ole Bull (in Hamburg). S. 57.
Opern, in Nachrichten besprochen: Auber, Des Teufels Antheil (in Prag) S. 261. (in Hamburg) S. 474. Die Sirene (in Paris) S. 424. (in Leipzig) S. 864. Benedict, J., Die Bräute von Venedig (in London) S. 405. Donizetti, Linda di Chamounix (in Prag) S. 456. Dorn, H., Der Schöffe von Paris (in Leipzig) S. 681. Lindpaintner, P., Die sicilianische Vesper (in Cassel) S. 209. Lortzing, A., Der Wildschütz (in Prag) S. 260. (in Frankfurt) S. 412. (in Cassel) S. 800. Die beiden Schützen (in Cassel) S. 336. Meyerbeer, Ein Feldlager in Schlesien (in Berlin) S. 860. Mozart, Die Zauberflöte (in Berlin) S. 443. Netzer, J., Mara (in Leipzig) S. 682. (in Cassel) S. 684. (in Berlin) S. 752. Nicolai, O., Il Templario (in Berlin) S. 752. Schmitt, Al., Das Osterfest zu Paderborn (in Frankfurt) S. 138. Seidelmann, Das Fest zu Kenilworth (in Breslau) S. 191. Verdi, G., Nabucodonosor (in Berlin) S. 752. Wagner, R., Der fliegende Holländer (in Berlin) S. 187. Cola Rienzi (in Hamburg) S. 474.
Oratorien und geistliche Werke, in Nachrichten besprochen: Assmayr, J., 2 Psalmen (in Wien) S. 31. Händel, Hercules (in Wien) S. 30. Judas Maccabaeus (in Berlin) S. 242. Jephta (in Dresden) S. 307. Messias (in Cassel) S. 336. Haydn, Die Schöpfung (in Wien) S. 29. Hiller, F., Die Zerstörung Jerusalems (in Leipzig) S. 169. (in Berlin) S. 173. Kittl, Grosse Messe in Cdur (in Prag) S. 837. Mendelssohn-Bartholdy, Paulus (in Prag) S. 353. Mozart, Requiem (in Leipzig) S. 309. Spohr, Der Fall Babylons (in Braunschweig) S. 735. (in Leipzig) S. 768.
Palmsonntagsconcert in Dresden. S. 306.
Paltrinieri, Sänger (in Berlin). S. 444.

Paris, Abgaben der dasigen Theater an die Armen. S. 102. Die Industrieausstellung daselbst in Bezug auf musikalische Gegenstände. S. 726.
Pauer, E., Pianist (in Frankfurt). S. 155.
Pellegrini, Sänger (in Berlin) S. 444.
Pischek, Sänger (in Prag) S. 855.
Preisausschreiben des Musikvereins in Mannheim. S. 829.
Prüme, Violinist (in Frankfurt) S. 154. (in Cassel) S. 228. (in Berlin) S. 823.
Rietz, J., Violoncellist (in Leipzig). S. 133.
Roeckel, E., Pianist (in Leipzig). S. 98.
Rosenhain, J., Pianist (in Frankfurt). S. 155.
Rosetti, Fräul., Sängerin (in Leipzig) S. 42. 91. (in Berlin) S. 476.
Schachner, Pianist (in Leipzig). S. 884.
Schmidt, J. P., Biographische Notizen über denselben. S. 724.
Schmitt, Aloys (in Cassel). S. 335.
Schröder-Devrient, Mad., (in Königsberg) S. 187. (in Berlin) S. 258. (in Weimar) S. 291.
Schumann, Dr. Rob. und dessen Gattin (in Königsberg), S. 188. (in St. Petersburg) S. 332. (in Leipzig) S. 843. 868.
Schwarz, Fräul., Sängerin (in Prag). S. 92.
Servais, Violoncellist (in Berlin) S. 173. 241. (in Leipzig) S. 309.
Singacademie in Berlin. S. 77. 318.
Sollerscher Verein in Erfurt. S. 798.
Spatzer-Gentiluomo, Mad., Sängerin (in Leipzig). S. 683.
Stighelli, Sänger (in Berlin) S. 444.
Symphonieen, in Nachrichten besprochen: Assmayr, J., Symphonie in B dur (in Wien) S. 31. Beethoven, Pastoralsymphonie (in Dresden) u. 308. Gade, N. W., 1ste Symphonie (in Cassel) S. 322. (in Leipzig) S. 885. 2te Symphonie (in Leipzig) S. 60. Hesse, A., 6te Symphonie in E (in Breslau) S. 191. (in Cassel) S. 334. Kittl, J. F., Jagdsymphonie (in Prag) S. 349. Rühmstedt, 2te Symphonie (in Cassel) S. 323. Rietz, J., Symphonie in G moll (in Leipzig) S. 130. Spohr, L., Historische Symphonie (in Prag) S. 93.
Symphoniesoiréen in Berlin. S. 76. 172. 242. 319. 859.
Täglichsbeck, Violinist (in Prag). S. 95.
Tantièmen der dramatischen Autoren, Bestimmungen darüber in Wien und Berlin. S. 325.
The Handel Society in London. S. 502.
Thorwaldsen's Ehrenfeier in Berlin. S. 445.
Tichatscheck, Sänger (in Hamburg). S. 57.
Tonhalle in Hamburg. S. 853.
Todesfälle: Baini, Director der päpstlichen Capelle in Rom. S. 446. 508. Bender, Orchesterchef in Antwerpen. S. 687. Berton, Operncomponist und Professor in Paris. S. 376. Blum, C., Opernregisseur in Berlin. S. 491. Clarke, M., Organist in Worcester. S. 463. Campagnoli, Sänger in Italien. S. 846. Decker, von, Generalmajor, in Mainz. S. 494. Eichhorn, Violinist und Kammermusikus in Coburg. S. 464. Eunicke, Sänger in Berlin. S. 760. Gänsbacher, Hofcapellmeister in Wien. S. 544. Häser, Musikdirector in Weimar. S. 760. Hausmann, Violoncellist in Berlin. S. 104. Kistner, F., Musikalienhändler in Leipzig. S. 886. Klage, Geh. Medizinalrath in Berlin. S. 446. Mazzinghi, Graf, Componist in England. S. 198. Mosel, J. F. Edler von, Hofrath u. s. w. in Wien. S. 296. Mozart, Musikdirector in Lemberg. S. 589. Sattori, Pianist in Dresden. S. 246. Schmid, Hofcaplan und Chordirector in München. S. 846. Töpfer, Violoncellist in Berlin. S. 198. Weber, Sohn des C. M. von, Maler in Dresden. S. 813. Witt, Harfenspieler in London. S. 430.
Weber's, C. M. v., Asche. S. 196. 463. 544. 813.
Willmers, R., Pianist (in Hamburg) S. 59. (in Leipzig) S. 152. 170. (in Berlin) S. 317. (in Cassel) S. 802.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. № 1. 1844.

Inhalt: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Wiener Musikleben. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen.

Von C. Kossmaly.

„Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
„Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten."

In jeder Kunst erlangt das Aeusserliche, Oberflächliche immer eher Beachtung, gewinnt das Leichte, Herkömmliche schneller Eingang und dringt früher zu einer gewissen Geltung und Anerkennung durch, als das wirklich Gediegene und Eigenthümliche. So auch in der Musik: — Der Componist, der sich der eben vorherrschenden Geschmacksrichtung zu bemächtigen, sie in sich aufzunehmen weiss, und die momentan beliebte Weise glücklich anzuschlagen versteht, der es ferner nicht verschmäht, seine Denk- und Empfindungsweise den Anforderungen der launischen Mode, den wetterwendischen Wünschen und Gelüsten der Menge unterzuordnen und zu accommodiren und dem Götzen des Tages zu huldigen; — ein Solcher wird immer eher sich eines verlohnenden Resultats zu erfreuen haben, und seine Bestrebungen von Erfolg und Ruf begleitet sehen, als der vor Allem nach Ursprünglichkeit, Natur und Wahrheit strebende Tonkünstler, der — das Herkömmliche, die Stereotype zugleich fürchtend und verachtend, — stets nur aus eigner Machtvollkommenheit, aus eignen Mitteln und Kräften, und von wirklicher, innerer Nothwendigkeit getrieben, schaffen, kurz, der in sich selbst beruhen und auf sich selbst gestellt sein will.

Es ist dies eine alte, längst Tradition gewordene Wahrheit, wofür die Kunstgeschichte aller Zeiten und aller Länder hinlängliche, bestätigende Belege enthält.

Keinesweges ist jedoch von dieser Erscheinung gerade auf besondere ästhetische Verwilderung, auf eine grössere Entartung des Geschmacks irgend einer Kunstepoche zu schliessen, sondern die Sache geht vielmehr ganz natürlich zu und ist aus gewissen Gründen, die wir hier zu erörtern versuchen wollen, leicht erklärlich.

Das Alltägliche und Herkömmliche, das Mittelmässige, was, *à la portée de tout le monde* und gleich allgemein verständlich und zugänglich, sich mit seinem geschmeidigen Allerweltscharacter, seiner verschwommenen Jedermanns-Physiognomie und mit jener, der Mittelmässigkeit immer eigenen Leichtigkeit und Gewandtheit (Eigenschaften, die dem Genie selbst oftmals fehlen, eben weil es von Haus aus mehr und schwerere geistige Fracht mit sich führt) präsentirt, findet immer und überall gleich offene Thüren und Ohren; sein Verständniss erfordert keine besondere Anstrengung, kein Kopfzerbrechen; es bedarf dazu keines bedeutenden geistigen Aufwandes; wir werden dadurch nicht aus unserer Bequemlichkeit aufgerüttelt, während dies bei einer durchaus neuen und originellen, dem tiefsten Born der Individualität entquollenen Kunstschöpfung in hohem Grade der Fall, wo die Leute anfangs noch gar nicht recht wissen, woran sie sind, und wo gerade das Neue und Ungewohnte der Erscheinung sie scheu und befangen macht; je eigenthümlicher die letztere, in desto grösserer Verlegenheit befinden sie sich, wie sie dieselbe aufzunehmen haben, und wie sie's mit deren Würdigung halten sollen, weil ihnen eben noch alle geistige Handhabe für die richtige Auffassung des betreffenden Kunstwerks fehlt, und sie noch keinen passenden Maassstab für dessen wirklichen Werth besitzen.

Man erinnere sich z. B. nur an die unschlüssige, durchaus nicht günstige Aufnahme einer Iphigenie, oder der Zauberflöte, des Don Juan, Figaro, an den zweifelhaften, keinesweges allgemeinen Erfolg von *Beethoven's* Fidelio, den Symphonieen, von *C. M. v. Weber's* Euryanthe u. s. w.

Doch nach und nach verschwindet diese Unschlüssigkeit im Publicum; allgemach geht in immer mehreren Köpfen das Licht der Erkenntniss des Bessern auf; die Nebel unverdienten Dunkels, in welchem der Unverstand der Menge ein solches Werk schmachten liess, zerreissen alle vor den Strahlen der Wahrheit und des unwiderleglich für sich sprechenden Verdienstes.

Jener Zeitpunct der richtigen und gerechten Würdigung und Anerkennung — sollte er auch hin und wieder sich einmal später, als in der sonst gewohnten Frist, einstellen — ganz bleibt er nie aus; allem wahrhaft Vortrefflichen, sei es auch bislang noch so verborgen und unbekannt gewesen, schlägt einmal seine Stunde; jeder künstlerischen Vollendung, Grösse oder Schönheit, jedem noch so feinen, tiefsinnig-genialischen Zuge ist in irgend einer wahlverwandten Menschenbrust sein Echo, irgendwo im Leben und in der Welt eine sympathetisch mitklingende und mitfühlende Seele beschieden, oft da, wo es am Wenigsten zu vermuthen stand, und wo selbst die entferntesten Ahnungen nicht hinreichten.

Ein Gleiches lässt sich, ohne besondere Sehergabe, auch den *Schumann*'schen Claviercompositionen prophezeihen, mit denen es, in Bezug auf ihre zeitweilige Wür-

digung, seine ähnliche Bewandniss hat. — Auch sie sind, ungeachtet ihres, sie auszeichnenden, bedeutenden musikalischen Werthes, bis jetzt nur in einem kleinen, wenn auch gewählten, kunstsinnigen Kreise bekannt und anerkannt; das eigentliche grosse Publicum ist bisher ziemlich unberührt davon geblieben; bis in's Volk selbst, in die Massen zu dringen, ist ihnen noch nicht gelungen, während gleichzeitig so manche hohle, äusserlich aufgestutzte Mittelmässigkeit auf gut Jericho'isch als ein Ausbund von Trefflichkeit ausposaunt wurde, und sich eine gewisse, wenn auch nur vorübergehende Celebrität erwarb.

Aus diesen und ähnlichen Gründen, — zu denen sich noch der Umstand gesellt, dass über *Schumann's* musikalische Leistungen noch eigentlich nichts Ausführliches, sondern nur hin und wieder einzelne flüchtige Andeutungen erschienen, — finden wir uns bewogen, unsere Ansichten und Ueberzeugungen davon in einem grössern, selbständigen Artikel öffentlich niederzulegen, und indem wir dadurch zunächst dem von je her uns leitenden Princip werkthätige Genüge leisten: stets das Rechte und Aechte, wo es sich findet, fördern zu helfen und nach Verdienst hervorzuheben, wird es uns selbst keine geringe Genugthuung gewähren, durch unsere unumwundene Besprechung zugleich den ersten Impuls zur Verwirklichung unserer vorhin ausgesprochenen Prophezeihung gegeben zu haben, welche letztere nur denen zu gewagt und problematisch erscheinen kann, die nicht über die Entwickelungsprocesse menschlichen Kunstgeistes im Allgemeinen, über den Bildungsgang aller Zeiten und und über die intellectuellen Fortschrittsphasen der Massen aus der Geschichte sich aufgeklärt haben.

Werfen wir, um vor allen Dingen den sowohl kritisch als historisch richtigen Standpunct für den betreffenden Gegenstand zu gewinnen, einen Blick zurück auf die musikalischen Zustände der letzten 10—15 Jahre, auf die in diesem Zeitraum vorwiegende Richtung, so wie auf die hervorragendsten Erscheinungen oder Errungenschaften im Gebiete der Kunst, so stellt sich im Allgemeinen folgendes Resultat heraus. Einerseits: Uebertriebene Begünstigung der mechanischen Fertigkeit, Vorliebe für das Executive, Practische, eine übermässig gepflegte und ausgebildete Virtuosität, eine allen Grenzen und Hindernissen trotzende, alle frühere bekannte Schwierigkeiten weit überflügelnde Bravour, mit einem Wort eine auf den höchsten Culminationspunct der Vollendung getriebene, wahrhaft staunenerregende Technik.

Andererseits hingegen: Eine mehr oder minder bedeutende Ebbe der eigentlichen geistigen Production, ein allmäliges Zurücktreten und Versinken des einst so voll und mächtig einherbrausenden Gedankenstromes, des eigentlichen, schöpferkräftigen Elements, kurz: der Mangel an genialen, ursprünglichen Naturen, das Verschwinden selbständiger Originalgeister.

Wir verkennen keineswegs die mannichfachen Vortheile einer immer mehr sich vervollkommnenden und erweiternden Technik; wir wissen das Verdienst der mit Maass und Ziel cultivirten mechanischen Fertigkeit, die grossen Vorzüge einer fortwährend zunehmenden Virtuosität sehr wohl zu würdigen; dadurch, dass sie eine immer grössere Vollendung und Sicherheit in der Ausführung, eine immer mehr unumschränkte Herrschaft über die materiellen Ausdrucksmittel bewerkstelligt, muss sich nothwendig der Ideenkreis des Componisten erweitern, muss der Letztere — in dem Maasse, als des sogenannten „Unpractischen, Unausführbaren" immer weniger wird und die eigentliche „Schwierigkeit" mehr und mehr verschwindet — von selbst auf ganz fremde, eigenthümliche Bahnen gelenkt, durch die grössere, äussere Freiheit und Leichtigkeit und durch den Reichthum der ihm zu Gebote stehenden Kräfte zu ganz neuen, kühnen und überraschenden Combinationen angeregt und zu immer höheren Zumuthungen an die Executanten ermuthigt werden.

Nur das Uebermaass, die Uebertreibung ist es, wogegen wir eifern, — gegen jene Virtuosität, die in sich selbst schon den höchsten und einzigen Entzweck der Kunst erblickt, da doch alle Virtuosität nur immer Mittel ist und bleiben, und dem höhern Vortrag — der Seele und dem geistigen Ausdruck in der Musik — dienstbar sein soll. Das neue Virtuosenthum will jedoch das Verhältniss umkehren, wie aus den sogenannten Compositionen dieser Gattung deutlich wahrzunehmen, von deren geistiger Verflachung, deren stofflicher Dürftigkeit und Frugalität man mit *Shakespeare* sagen kann: „Sie enthalten eine unendliche Menge Nichts. .... Ihre vernünftigen Gedanken sind wie zwei Waizenkörner in zwei Scheffeln Spreu versteckt; ihr sucht den ganzen Tag, bis ihr sie findet, und wenn ihr sie gefunden, so verlohnen sie das Suchen nicht." —

Nach dieser, nicht zu umgehenden Abschweifung ist nochmals zu bemerken, dass wir obige Darstellung der neueren und neuesten Musikzustände und Verhältnisse nur im Allgemeinen angewandt wissen wollen; Ausnahmen — einzelne höher und edler Strebende — gibt und gab es von je her immer und hat es auch in unserer in Rede stehenden Epoche gegeben.

Diese Einzelnen vermochten jedoch gegen die allgemeine Manie, gegen die Missbräuche und Uebertreibungen der Virtuosität im Ganzen, nur wenig auszurichten; auch war ihnen nicht immer hinlängliche, prägnante Eigenthümlichkeit, ihrem Talent nicht genug imponirende geistige Kraft eigen, um dem herrschenden Geschmack oder richtiger: Ungeschmack entschieden entgegentreten und ihm eine andere, mehr innerliche Richtung gebieterisch aufdringen zu können.

Unter so bewandten Umständen will es schon immer viel heissen, sich nicht nur immer oben, sondern auch selbst noch stets in eigner Strömung erhalten zu haben.

Dieses Verdienst muss den Claviercompositionen *R. Schumann's* durchgehends und zwar in einem ungewöhnlichen Grade zuerkannt werden. Obwohl grössten Theils Zeitgenossen der eben bezeichneten, überpractischen, äusserlichen Richtung, welche — beiläufig bemerkt — nachgerade immer mehr in's Oberflächliche, Alltägliche und Blasirte auszuarten droht, sind sie doch von den Einflüssen derselben, von den Einwirkungen jener luxuriösen, Geist- und Gedanken-tödtenden Virtuosität unberührt geblieben; eher könnte man ihnen den entgegengesetzten Fehler vorwerfen, obwohl dies nur halb und halb und in einem gewissen Sinne ein Fehler zu nennen, da derselbe eigentlich aus einem Vorzug entspringt. „Man behaup-

tet, dass einige Tugenden und Untugenden von einem Vater und zwei Müttern wären," sagt *v. Hippel.* — — So viel ist gewiss, dass Subalternköpfe nie in den hier gemeinten Fehler verfallen können. — — —

Wir gedenken übrigens nochmals auf diesen Punct zurückzukommen, und uns dann deutlicher und ausführlicher darüber auszulassen.

Da es nicht unsere Absicht sein kann, eine vollständige, kritische Zergliederung jedes einzelnen Opus zu liefern, sondern wir vorläufig nur beabsichtigen, zu näherer Bekanntschaft mit dem Componisten anzuregen, und die Aufmerksamkeit mehr auf dessen Leistungen hinzulenken, so wollen wir hauptsächlich nur jene Arbeiten *Schumann's* näher in's Auge fassen, welche durch hervorstechende Eigenthümlichkeit, durch scharfe characteristische Züge — nach unserer Ansicht — sich besonders auszeichnen, weil gerade an jene Eigenschaften am Ersten sich interessante, ästhetisch - wie kunstphilosophisch - wichtige Erörterungen knüpfen lassen; weil sie die reichlichste Ausbeute von allerhand Folgerungen und Entdeckungen im Gebiete der Tonkunst überhaupt verstatten, und somit zu wesentlichen Bereicherungen und Erweiterungen der Kunsterkenntniss führen können, und weil schlüsslich jene Compositionen, eben ihrer entschiedenern Physiognomie wegen, eher zu einem bestimmten und treffenden Urtheil gelangen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Thomas Riquiqui, oder die politische Heirath, komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen bearbeitet von *C. Gollmick,* in Musik gesetzt von *Heinrich Esser.* Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 9 Fl.

Eine neue Oper von einem deutschen Componisten muss und wird, in Betracht der jetzigen Opernzustände, schon an sich als ein interessantes Ereigniss betrachtet werden. Dazu kommt, dass dies Werk als das Debüt eines, wie wir vernehmen, noch sehr jungen Mannes erscheint, und so nahm denn Referent den in Rede stehenden Clavierauszug mit der besten Gesinnung zur Hand. Die Durchsicht des beigefügten Libretto ergab eine Rettungsgeschichte aus der Zeit der französischen Revolution, von dem talentvollen jetzt besonders thätigen *Gollmick* zwar recht geschickt übertragen, aber ursprünglich keines der bessern Producte der oft so glücklichen französischen Operndichter. Wahrhaft komischen Stoff und eigentliche *vis comica* enthält nun vollends das Buch in höchst sparsamer Vertheilung; Barnabé, der Lehrjunge (er singt übrigens schon Bass!), ist die einzige wirklich komische Figur, und die Art, wie er den Begriff der französischen Revolution auffasst und zur Anschauung bringt, erscheint oft drollig und belustigend genug. Die Handlung selbst ist nicht ohne Geschicklichkeit hingestellt, allein eine wirkliche Theilnahme für die handelnden Personen und eine bis zur Catastrophe gesteigerte Spannung vermag sie nicht zu erregen. Die Versification ist leicht, ungezwungen und vorzüglich rhythmisch recht günstig für die Composition. Einige Härten, so wie manches Unklare in der Diction hätte der gewandte deutsche Bearbeiter, der wirklich entschiedenes Talent für dies Genre zeigt, leicht verbessern können.

Betrachten wir nun, was unser junger Componist aus diesem Stoffe gebildet hat, so tritt uns zunächst eine nicht gewöhnliche Leichtigkeit in Handhabung der Form günstig entgegen, was bei einem Op. 10, wie diese Oper bezeichnet ist, schon etwas sagen will. Auch müssen wir es als bemerkenswerth hervorheben, dass der Componist eine nicht gewöhnliche Gewandtheit in Form und Führung des Ensemblesatzes zeigt, in welcher Beziehung zunächst No. 3, 4, 14 zu erwähnen sein dürften. Ohne übrigens die einzelnen ansprechenden Melodieen und originellen Wendungen zu verkennen, die das Werk uns bringt, müssen wir doch der Wahrheit gemäss erklären, dass Eigenthümlichkeit der Erfindung, gewinnende Melodik und prägnante Characteristik nicht eben die starken Seiten unseres jungen Maestro zu sein scheinen, insofern nämlich ein Urtheil darüber aus dem vorliegenden Werke hervorgeht. Es ist ihm offenbar nicht schwer geworden, das Werk zu schaffen; der Genius hat ihn nicht gestört, er hat ihn aber auch nicht eben kräftig unterstützt. Vereinigen sich aber bei einem künftigen Werke glücklicher Stoff, günstige Stimmung und prüfende Besonnenheit, so dürfen wir gewiss auf etwas Treffliches von dem begabten Künstler hoffen!

Beginnen wir nun die kurze Spezialrevue!

Die Ouverture kündigt sich mit einem leidenschaftlich aufgeregten Motiv an (Allegro molto, A moll, 6/8), worauf, nach einer Generalpause von zwei Tacten, derselbe Gedanke, frappant genug! nach G moll transponirt, und eben so decidirt nach B dur geleitet wird, um in dieser Tonart (Andante sostenuto, 3/4) ein Motiv aus der Oper erklingen zu lassen. In fliessender, aber für den Zweck wohl zu düster gehaltener Harmonieenfolge wird der Satz nun auf die Dominante von A zurückgeführt, worauf, abermals in A moll und in der ersten Bewegung, ein zwar lebhaft aufregender, aber doch mehr ernst als heiter gehaltener Allegrosatz folgt, der von einem kurzen Allegretto in E dur, mit freundlichem, aber gewöhnlichem Motiv unterbrochen, sich, zwar etwas nüancirt, aber doch immer auf A moll basirt, in der vorigen Weise ziemlich breit entwickelt. Endlich behauptet, mit Wiedereinführung des erwähnten Allegro - Motivs, nunmehr förmlich wohlthuend, das heitere A dur seine Herrschaft bis zum lebhaften, effectvollen Schlusse. — Bilden wir nun aus diesen einzelnen Bemerkungen ein Gesammturtheil über diese Ouverture, so müssen wir sie als eine Composition bezeichnen, die zwar eine geschickte Hand verräth, doch ohne eigentlichen geistigen Nerv sich darstellt, leicht und fasslich vorüberrauschend, ohne Sensation zu machen. Die etwas düstere Färbung wird freilich durch die rasche Bewegung minder fühlbar werden, auch ist, wie wir oben erwähnten, der Ernst fast vorherrschend in dieser komischen Oper, doch wäre eine weniger düstere Einleitung dem Ganzen gewiss vortheilhafter gewesen.

No. 1. Lied des Schusterlehrlings Barnabé. — Die analogen Standes - und Handwerkslieder sind in den Opern

französischen Ursprungs fast unerlässlich geworden, und gelingen sie so gut, dass sie, wie z. B. im Postillon von Lonjumeau oder im Maurer und Schlosser, eine Art Pointe der Oper bilden, so werden sie überall willkommen sein. Das vorliegende Schusterlied tritt mit einer gewissen Derbheit und Ungezwungenheit auf, die ihm nicht übel steht. Es ist ziemlich declamatorisch gehalten, und überlässt mehr dem Orchester die Führung der Melodie. Bei einem solchen Liede kommt es vorzüglich auf einen glücklichen, populären Refrain an; der hier gewählte ist natürlich, aber nicht frisch und eigenthümlich genug, um raschen Anklang zu finden.

No. 2. Lied des (Meisters) Riquiqui; sangbar und gemüthlich, aber ohne hervorstechende, gewinnende Züge; das Motiv des Refrains lernten wir bereits in der Ouverture kennen.

No. 3. Quintett. — Dies Ensemblestück zeugt in der That von der Geschicklichkeit des Componisten; die Führung ist höchst lobenswerth, und eine gewisse Consequenz in Ton und Haltung verleiht dem Ganzen etwas Festes und Abgeschlossenes. Besonders günstig hebt sich die Cantilene des Riquiqui hervor, so wie der wirkungsvolle Ensemblesatz am Schlusse. Kleine Declamationsschwächen wären leicht zu verbessern gewesen.

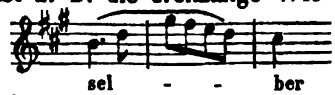
No. 4. Sextett (Allegro moderato, 3/4, D moll). Auch dies Sextett bestätigt unsere gute Meinung von dem Talente des Componisten für den Ensemblesatz. Theatralisch möchte indess dieses an sich trefflich gehaltene Sextett wohl einige Kürzungen wünschenswerth machen, um so mehr, da die Handlung völlig stillsteht, und die Singenden sich noch überdies gegenseitig zur Eile und zur Rettung auffordern. An die Tenorhöhe des Meisters Riquiqui werden an einigen Stellen bedeutende Ansprüche gemacht. — Der Schluss erscheint wohl etwas zu matt.

No. 5. Lied; verschiedene Ansichten von dem Besitz einer — Equipage; anspruchlos und natürlich, durch eine belebte Begleitung gehoben; die Coda macht sich vorzugsweise geltend.

No. 6. Finale. In diesem Finale wird man kaum an die komische Oper erinnert. Amalie, von den Revolutionsmännern verfolgt, stürzt herein; Riquiqui kann sie nur durch den heroisch-genialen Einfall retten, sie als seine Braut zu proclamiren. — Auch dieses Finale gibt Zeugniss von dem Talente und der Routine des Componisten. Die Stretta in C dur (bisher war C moll vorherrschend) nimmt einen lebhaften, und, recht erwünscht, auch ziemlich heitern Character an; nur die etwas extravagante Solfeggie des Meisters Riquiqui hat uns in mehrfacher Beziehung gestört. —

Zweiter Act. Nach einem kurzen, ziemlich lugubren Entreact in G moll (das Motiv ist aus der bald folgenden Baritonarie des Chevalier genommen) folgt eine ebenfalls düster gehaltene Ariette der Jacqueline in derselben Tonart. Der Sinn des Liedchens hätte offenbar eine weit freundlichere Composition und mehr eine naive und treuherzige Auffassung verdient und gefordert. Auch ist die Melodie etwas ungelenk, und nur die Begleitung haucht einiges Leben ein.

Das darauf folgende Duett zwischen Jacqueline und Barnabé, No. 8, ist heiterer, frischer, doch könnte die Steigerung der glänzenden Verheissungen, die der verliebte Revolutionär seiner präsumtiven Gemahlin macht, noch weit wirksamer dargestellt sein; auch findet man sich nicht überall von der declamatorischen Behandlung der Worte befriedigt; so ist z. B. die dreimalige Wiederholung des gedehnten:



unschön und wäre doch so leicht zu verbessern gewesen.

Das unmittelbar sich anschliessende Duett, No. 9, zwischen Riquiqui und Amalie, worin er ihr die Gründe für seine Scheinehe darlegt und sie über ihre zu spielende Rolle instruirt, ist mit Geschicklichkeit entworfen und ausgeführt, und enthält recht ansprechende Züge. An einigen Stellen wäre indess eine mehr heitere Färbung dem Ganzen wohl erspriesslicher gewesen, wie es denn überhaupt scheint, als begünstige der Componist die Molltonarten zuweilen auf Kosten der Wirkung und des Sinnes.

No. 10. Grosse Arie der Prima Donna, ziemlich heroisch gehalten; die Preghiera ist recht innig empfunden, und würde auch in einer weniger fremden Tonart, als der gewählten (Ges dur), ihre Wirkung machen. Da das Colorit dieser Arie wieder sehr düster erscheint, so war es recht gut, dass der Dichter zuletzt noch einen Hoffnungsstrahl aufgehen liess, der dem Componisten zu einem wohlthuenden, versöhnenden Schlusse Veranlassung gab. (Die Dehnung auf „glücklich" ist aber nicht besonders glücklich.)

Der Spottchor, No. 11, ist derb und drastisch; einige pikante Züge wären ihm aber dennoch zu gönnen gewesen, wozu der Text passenden Stoff bot. Ueberhaupt scheint unser junger Componist seinem Humor noch nicht recht zu vertrauen, und so streift er oft wohl an eine unerfreuliche Nüchternheit, da es ihm doch, wie wir glauben, weder an Laune noch an Geist fehlt.

Die folgende Scene und Arie des Chevalier ist als Einlage bezeichnet, und also wohl auf den Wunsch des Baritonisten, der gern in einer Arie glänzen wollte, nachcomponirt. Sie ist in der That nicht undankbar zu nennen; die Cantilene des Andante, wie das feurige Allegro geben einem guten Sänger erwünschte Veranlassung, Herzen und Hände in Bewegung zu setzen.

Aus einem nun folgenden, besonders durch gute Führung sich auszeichnenden Ensemble, in welchem sich recht wirksam die glücklich eingeführte Reminiscenz: „Mein lieber, guter Riquiqui," hervorhebt, entwickelt sich eine recht lebensfrische Romanze mit Chor, die Entstehung des Namens Riquiqui schildernd, ein kleines, aber gewiss eines der gelungensten und wirksamsten Stücke der ganzen Oper.

Auch das darauffolgende Terzett, No. 14 (E dur, 3/4), hat eine wohlthuende Frische, einen gesicherten Bau, und wirkt durch seine prägnante Kürze nur um so eindringender.

Auch das Nachspiel ist treffend, und das Entschlummern des Riquiqui geschieht unter recht passender und sprechender Musikbegleitung.

Dritter Act. Zuerst eine kurze, heitere und belebte Einleitung, dann folgt ein eben so heiteres, allerliebstes Liedchen der Jacqueline, das recht ungezwungen in ein Duettino mit Barnabé übergeht. Das Ganze ist eben so

geschickt geformt als im Styl der komischen Oper gehalten; die ungesuchte, wirksame Verbindung beider Themen und Stimmen am Schlusse lobt sich selbst.

Auch die leicht und natürlich dahinfliessende Ariette, No. 16, zeugt von einer geschickten Handhabung der Form, und entwickelt einige recht ansprechende Züge gesunden Humors; die kleine Episode ist trefflich mit dem Hauptgedanken verbunden.

No. 17. Quartettino. Die leidenschaftliche Aufregung bei dem Wiedersehen der Heimath ist gut ausgedrückt; der Eintritt der begleitenden Stimmen, und die consequent festgehaltene Figur in der Orchesterbegleitung unterstützen die hervortretende Individualität wirkungsvoll. Bei der Wiederholung des Hauptgedankens wäre es indess dem Ganzen wohl vortheilhafter gewesen, die begleitenden Stimmen gleich mit der Oberstimme eintreten zu lassen, vielleicht nachschlagend und durch einige harmonische Nüançen gehoben. Uebrigens verdient die kurze Pieçe nur Lob.

No. 18. Ein munterer Chor, den wiederkehrenden Riquiqui zu begrüssen. Die selbständige und doch dem Gesange sich gut anschliessende, lebensfrische Orchesterbegleitung wird ihn bei der Ausführung doppelt anziehend machen.

Die liedförmige Arie des Riquiqui, No. 19, ist aber nicht eben ein glücklicher Wurf. — Die Motive ermangeln der Frische; die längst nicht mehr neue Modulation nach der Unterterz mit ihrem enharmonischen Gefolge, so wie die liegenbleibenden Bässe hätte eine einzige glückliche Melodie überflüssig gemacht.

No. 20. Duett und Quartett. — Amalie und der Chevalier finden sich wieder; ihre Freude ist mit Wärme und Wahrheit wiedergegeben. Wo der Satz sich zum Quartett gestaltet, tritt mit einer neuen Bewegung ein sehr belebtes Motiv ein; es soll uns freuen, wenn bei dieser Veranlassung das Theaterpublicum durch Ideenassociation nicht an eine beliebte Rossini'sche Ouverture erinnert wird.

No. 21. Finale. Rasch und gewandt, aber ohne bemerkenswerthe Züge wird die Handlung musikalisch zum Ende geführt. Auf die Frage, wie der Zauber heisse, der Meister Riquiqui so glücklich und fröhlich mache? antwortet er mit dem Motiv seines früher schon erwähnten Liedes: Arbeit und Frohsinn u. s. w., das hier freilich entschiedener wirken würde, wenn es frischer und eigenthümlicher wäre. — Der Chor gibt eine allgemeine Zustimmung und der Vorhang fällt.

Können wir nun auch das Debüt des jungen Componisten nicht für vollständig gelungen erklären, so beweist es doch jedenfalls sein nicht gewöhnliches Talent, dem gewiss noch Treffliches gelingen wird. *Al.*

Nachrichten.

Leipzig, den 2. Januar 1844. Unserem zeitherigen Theaterunternehmer, Herrn Director *Ringelhardt*, kann man wenigstens die Anerkennung nicht versagen, dass er stets bemüht gewesen ist, alle neue bedeutende Kunsterscheinungen dem Publicum möglichst bald vorzuführen. Zuerst nach dem Hoftheater von Berlin hat unser Stadttheater Darstellungen der Antigone und jetzt des Sommernachtstraums mit Musik von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* gebracht; Beides Kunsterscheinungen, die auf Besprechung in diesen Blättern um so grössere Ansprüche haben, als der musikalische Theil derselben ein sehr wesentlicher, ja von solcher Bedeutung ist, dass man wohl annehmen kann, es dürfte ohne denselben eine Darstellung dieser Werke auf der Bühne gar nicht unternommen worden sein. Wir beabsichtigen mit diesen Bemerkungen durchaus nicht einen Zweifel an der classischen Schönheit dieser Dichtungen auszusprechen; aber bei dem jetzigen allgemeinen Zustande der deutschen Bühnen, bei dem Kunstsinne und der Kunstbildung ihrer Directionen und Künstler, bei den künstlerischen Bestrebungen Beider und bei der hierdurch herbeigeführten Geschmacksrichtung des Publicums dürfte es allerdings ein gewagtes Unternehmen sein, Darstellungen solcher Dichtungen zu versuchen, ohne dabei zugleich ein so wirksames Hilfsmittel, wie die Musik es ist, in Anspruch zu nehmen und dadurch das Interesse des Publicums zu fesseln, seinen Sinn zu läutern und das Verständniss des Werkes selbst erleichtern zu helfen. Die Aufführung des Sommernachtstraumes auf unserer Bühne (am 30. und 31. v. M.) hat uns hiervon einen recht deutlichen Beweis gegeben. Eine so meisterhafte, so reizend poetische Schöpfung, wie diese Dichtung *Shakespeares*, die unserer Zeit nur deshalb entrückt und fremd scheint, weil sie so unendlich hoch über allen dramatischen Erzeugnissen derselben steht, erfordert, wenn sie auch von dem Publicum eben Nichts als gesunden und natürlichen Sinn verlangt, selbst in der Darstellung der kleinsten, scheinbar unbedeutendsten Rollen, tüchtige, wahrhaft gebildete Künstler; es kommt viel weniger darauf an, wie sie sonst in Scene gesetzt wird, ob hierbei die Einrichtung der alten englischen Bühne berücksichtigt ist, oder ob man sich der jetzigen viel reicheren und practischeren Bühnentechnik bedient; denn dies sind durchaus unwesentliche Rücksichten, die man der Curiosität wegen, oder aus historischem Interesse wohl nehmen kann, aber der Wirkung des Stückes wegen durchaus nicht zu nehmen hat. Der Sommernachtstraum wurde uns angekündigt: „in Scene gesetzt von *Tieck*," was wohl darauf hindeuten sollte, dass die Darstellung auf dem Hoftheater zu Berlin, bei welcher *Tieck* vorzugsweise thätig gewesen sein soll, zum Muster genommen sei. Wir sind aber der Meinung, dass die Thätigkeit *Tieck's* sich dort gewiss vielmehr auf die künstlerische Auffassung und Ausführung der Dichtung durch die darstellenden Künstler, als auf die Anwendung der Scenerie erstreckt haben dürfte, die man immerhin und überall einem gebildeten Regisseur, einem tüchtigen Maschinisten und einem nicht gar zu öconomischen Theaterunternehmer überlassen kann und mag. In jeder Hinsicht wäre nun allerdings der Darstellung auf unserm Theater eine wirksame Beihilfe gar sehr zu wünschen gewesen. Wir haben es jedoch hier weniger hiermit, als mit der Musik zu thun. In der musikalischen Welt ist die Ouverture *Mendelssohn's* zum Sommernachtstraum, unstreitig eine seiner genialsten und poesievollsten Schöpfungen, bekannt und geschätzt genug, um jedes Weitere darüber hier unnöthig zu machen; aus dieser Ouver-

ture ist, wie die Aeste und Zweige aus dem Stamme eines Baumes, die ganze übrige Musik zum Sommernachtstraum gleichsam herausgewachsen; wie aber die Ouverture auf bewundernswürdige Weise alle einzelnen Theile, die wesentlichen Elemente der Dichtung in sich concentrirt und mit allem poetischen Zauber in Tönen klar und verständlich vorführt, lernt man jetzt erst würdigen, da man das Ganze in seiner Vollendung vor sich sieht. Die Musik ausser der Ouverture besteht aus Entreacts, die jedoch meist unmittelbar in die Darstellung eingreifen, aus melodramatischen Sätzen, besonders während der verschiedenen Verzauberungen, aus Elfenliedern, Chören und Tänzen und aus anderen, mehrere einzelne Situationen der Dichtung, wie z. B. die Scenen der Handwerker u. dergl., characteristisch begleitenden Musikstücken. Wer den reichen, bunten Inhalt der Dichtung kennt, wird daraus auf den Reichthum der Musik schliessen können; wie conform diese aber der Dichtung ist, wie innig sie sich ihr anschliesst, wie sehr sie den Zauber derselben erhöht und erhält, so dass sie als fast nothwendig und unentbehrlich, als die Illusion des Ganzen erst recht vollendend erscheint, das lässt sich durch Worte nicht überzeugend genug darstellen, das muss man selbst hören und mitfühlen. Wir kennen keine Musik, die characteristischer, poetischer, geistreicher und feiner wäre, als diese Musik zum Sommernachtstraum, und zwar in allen Sätzen und Einzelnheiten, von der Ouverture bis zur letzten Elfenscene am Schlusse, wo der so ausserordentlich schöne Schluss der Ouverture wiederklingt; sie ist so ganz aus einem Guss, wie in *einem* glücklichen Momente geschaffen; und wie bewundernswürdig das, wenn man bedenkt, dass die Ouverture bereits vor 18 Jahren, alles Uebrige aber erst jetzt geschrieben wurde. Wir können und wollen jetzt auf Einzelnheiten nicht eingehen, da wir nach einmaligem Hören nur über den Totaleindruck zu berichten vermögen und einer baldigen Veröffentlichung der Musik entgegen sehen dürfen; sagen wollen wir nur noch, dass die Ausführung der Musik, besonders von Seiten des Orchesters, dem allerdings eine grosse Aufgabe gegeben ist, trefflich war in jeder Hinsicht; ganz vorzügliche Anerkennung hierbei sind wir der ausgezeichneten Direction des Herrn Musikdirectors *Bach* schuldig, eines Mannes, der im wahren Sinne und in der gewichtigsten Bedeutung des Wortes ein Künstler genannt zu werden verdient. Es mag nicht viele Theatermusikdirectoren geben, die in ihrem schwierigen, oft geist- und zeittödtenden Berufe mit gleicher Sorgsamkeit und fleissigen Gewissenhaftigkeit arbeiten; wenige nur aber gibt es, die es mit gleich ausgezeichneten Kräften, mit gleich tüchtiger, solider Kunstbildung vermögen, davon hat uns mehrjährige Kenntnissnahme der Leistungen Herrn *Bach's* die innigste Ueberzeugung gegeben, und wir beklagen aufrichtig, dass, wie wir hören, die uns bald bevorstehende neue Theaterunternehmung sich seiner Mitwirkung nicht erfreuen wird, und wir daher einen Künstler vielleicht ganz aus unserer Stadt scheiden sehen müssen, der seinem Wirkungskreise wahrhaft förderlich und eine Zierde gewesen ist, und für dessen Verlust nur sehr schwer ein genügender Ersatz gefunden werden dürfte.

Eilftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, am 1. Januar 1844. Der 9. Psalm von *Fesca* für Chor, Soli und Orchester. — Ouverture von *L. van Beethoven* (C dur, Op. 124). — Arie von *Händel*, „Holy, holy, Lord God Almighty," gesungen von Miss *Birch*. — Introduction und Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen vom Herrn Capellmeister *Kalliwoda*. — Cavatine aus der Oper Semiramide, gesungen von Miss *Birch*. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur).

Es ist eine alte löbliche Gewohnheit, das Concert am Neujahrstage mit einer kirchlichen Musik zu eröffnen, wodurch dasselbe eine erhöhte, ernstere Bedeutung erhält und als besondere Feier des festlichen Tages erscheint. Die Wahl des Psalms von *Fesca* (bei Fr. Hofmeister in Druck erschienen) können wir nur billigen; die Composition ist das, was sie sein soll, der Ausdruck frommen Gefühls und religiöser Gesinnung, nicht grossartig oder genial erfunden, aber gut gearbeitet und im Ganzen ihrem Zwecke entsprechend. Die Ausführung war zu loben und besonders zeichnete sich Miss *Birch* durch recht angemessenen Vortrag des nicht unbedeutenden Sopransolo's vortheilhaft aus.

Die Ouverture von *Beethoven*, in Conception, Styl und Arbeit allen seinen übrigen Orchesterwerken wenig ähnlich, und deshalb vielleicht weniger allgemein, als diese, verehrt und aufgeführt, hat für uns hohes Interesse, theils dieser interessanten Eigenthümlichkeit wegen, theils in Rücksicht auf den unbestreitbaren grossen Kunstwerth, der ihr an und für sich inwohnt. Sie ist ein Werk, das in jeder Hinsicht und nach allen Seiten hin die wunderbare schöpferische Kraft, hauptsächlich aber den ernsten, edlen Sinn *Beethoven's* unverkennbar darthut. Wir wünschten, dass man überall die Ouverture so fleissig und mit Vorliebe zur Aufführung brächte, wie dies in unsern Gewandhausconcerten geschieht, und sind überzeugt, sie würde dann immer und bei jedem gebildeten Publicum die Anerkennung und Theilnahme sich erringen, welche unser Publicum lange schon ihr bewiesen und fortwährend erhalten hat.

Miss *Birch* trug beide Arien, besonders aber die von *Händel* sehr schön vor; es ist ein eigener, unbeschreiblicher Zauber in ihrer Stimme, wenn sie *Händel*'sche Compositionen, hauptsächlich so frommen und erhabenen Characters, wie dieses „Holy, holy" singt; die ganze Auffassung und Behandlung des Stücks wirkt eigenthümlich, der Vortrag ist, namentlich was das Tempo und den rhythmischen Theil betrifft, so frei, dass mancher ängstliche und bedenkliche Musiker wohl daran Anstoss nehmen möchte, wenn nicht die Wirkung hiervon so tief und unwiderstehlich wäre, dass man gern jede pedantische Kritik bei Seite stellt. Eines jedoch müssen wir bei der diesmaligen Aufführung der *Händel*'schen Arie entschieden missbilligen, ohne jedoch damit der Miss *Birch* direct einen Vorwurf machen zu wollen. *Händel* hat bekanntlich sehr viele Sologesangstücke in seinen Oratorien u. dergl. grossentheils ohne weitere ausgeführte Begleitung und nur mit einem bezifferten Bass geschrieben; jeder gebildete Musiker weiss, dass dieser bezifferte Bass, gewöhnlich durch *Händel* selbst auf der Orgel, bei der jedesmaligen Aufführung frei harmonisirt wurde; es ist

aber zugleich eine eben so bekannte und ausgemachte Sache, dass eine Harmonieausführung nothwendig erfolgen muss und man nicht die Singstimme allein und lediglich durch die leeren Bassnoten begleitet wie in der Luft herumirren lassen darf. Wir haben früher schon oft in unseren Concerten, namentlich durch englische Sängerinnen, Gelegenheit gehabt, dergleichen Gesangstücke zu hören, wobei *Mendelssohn* immer die bezifferten Bässe entweder selbst frei, und zwar auf höchst interessante Weise, auf dem Pianoforte harmonisirte, oder die Harmonie auf Blasinstrumenten u. s. w. durch das Orchester ausführen liess. Weder von der einen noch anderen Musikausführung war aber diesmal die Rede. Man liess Miss *Birch* nur von den einfachen Bassnoten begleitet den grössten Theil der Arie singen, wodurch das Ganze wie ein Skelett hingestellt wurde, so dass nur durch den vollendet schönen Vortrag der geehrten Künstlerin theilweise dem unangenehmen Eindrucke begegnet werden konnte, den ein solches Verfahren auf jeden nur einigermaassen musikalischen Zuhörer nothwendig machen muss. Die Cavatine von *Rossini* sang Miss *Birch* fein und geschmackvoll, doch nicht so schön und bedeutend wie die *Händel*'sche Arie, was allerdings in der Sache selbst, d. h. in der Composition seinen natürlichen Grund haben mag.

Herr Capellmeister *Kalliwoda* erfreute uns durch den Vortrag einer seiner Violincompositionen; die Wahl hätte vielleicht für ihn als Virtuosen vortheilhafter getroffen werden können, da das gewählte Stück nicht zu den dankbarsten und brillantesten Virtuosencompositionen *Kalliwoda's* gehört, indess haben wir überhaupt an dem, was nur einseitig das Virtuosenwesen berücksichtigt, nur auf ausserordentlichen Effect hinarbeitet, wenig Freude, auch schätzen wir Herrn *Kalliwoda* als Künstler im Allgemeinen viel zu hoch, als dass bei seinen Kunstleistungen für uns mehr oder weniger Effect durch Virtuosenkunststücke sehr in Frage kommen könnte. Herr *Kalliwoda* hat immer auch als Geiger zu unsern Lieblingen gehört; man hört aus seinem Spiel immer und überall den talentvollen tüchtigen Künstler heraus; sein Ton ist voll und schön, von seltener Elasticität und Klarheit, seine Virtuosität so ausgezeichnet, dass man nie in Zweifel sein kann, er besitze Alles, um, wenn er wollte, bald keinem der grössten Virtuosen an glänzender Ausführung technischer Schwierigkeiten nachzustehen. Seine äussere Stellung, sein innerer Beruf zu Besserem, vielleicht auch eine natürliche Aengstlichkeit, die wir immer bei seinem öffentlichen Auftreten bemerkt haben, halten ihn jedoch ab, die Virtuosenlaufbahn so zu betreten, dass er diejenige Routine im Solospiel zu erlangen vermöchte, welche allein ein sicheres Gelingen aller technischen Wagnisse möglich macht. Er verliert dabei nichts und der musikalischen Welt ist dadurch vielleicht ein Künstler erhalten worden, der zum Nutzen und zur Förderung der Kunst Besseres leisten kann, als Virtuosentriumphe schaffen können und werden. Das Publicum empfing Herrn *Kalliwoda* bei seinem Auftreten und dankte ihm für seine Leistung mit dem allgemeinsten und lebendigsten Beifall.

Die Ausführung der Symphonie von *Franz Schubert* war im Ganzen sehr gut; über die Grossartigkeit und Genialität des Werkes selbst bedarf es keines Wortes weiter; auch unser Publicum war von demselben wieder tief und wahrhaft ergriffen und sprach seine grosse Theilnahme nach jedem einzelnen Satze auf das Lebhafteste aus. *R.* †.

Wiener Musikleben. Grossen Anstrengungen folgt ein anhaltender Schlaf. Unser Musikleben rieb sich zwar noch vor Kurzem ein klein wenig die Augen, als wollte es, eingedenk seiner grossen Herculesarbeiten, noch immer nicht recht daran; allein das half Alles nichts, es musste. Der grosse Musikmarkt unserer Residenz — nur ungerne bediene ich mich des vulgären, doch nicht unpassenden Ausdruckes — braucht Jahr aus Jahr ein so und so viel spirituelle und materielle Kunstartikel, so und so viel ganze und halbe Berühmtheiten und Wunder, so und so viel grösste, grosse und kleine Concerte, Opern, Sänger und Virtuosen, — mit einem Worte das Publicum braucht sein gewisses Quantum Musikentzücken und Musikspectakel zur vergnügten Existenz; das muss herbeigeschafft werden. Nun, daran, Gottlob, fehlt es denn auch ganz und gar nicht; wir könnten sogar mit dem, was alljährlich an unabgesetzten Vorräthen aufgespeichert wird, einen ganz hübschen überseeischen Handel treiben, Factoreien errichten, Zucker und Kaffee dafür eintauschen — um welche, nebenher gesagt, hier beständig viel Nachfrage — denn gross ist die Zahl der Kaufenden, um wie Vieles grösser aber noch die der Verkäufer. Ach Gott! das ist ja ein Musiksegen, dass man oft nicht weiss, wohin damit!

Theater. — Der Portier des Opernhauses öffnet und schliesst es Tag für Tag; man kommt und geht, und hört wieder und hört noch, und immer — keine neue deutsche Oper. Sie wird uns endlich so heilig werden, wie den Juden der Messias, der auch nicht kommen will. Doch halt, — die Regimentstochter und Lucrezia Borgia wurden ja verdeutscht gegeben; ist das etwa nicht auch ein Stückchen von einer Erlösung? Marie, die Regimentstochter, von der *Lutzer* gegeben, hört und sieht sich allerliebst an. Sie legt eine Weichheit und Empfindsamkeit in ihre Noten, dass die bärtigen Väter des Regiments, gleich Ulysses, Wachs in die Ohren stopfen müssten, um ihr nicht auf Schritt und Tritt überall nachzulaufen. Nebstdem trommelt sie auch ein Solo, trotz manchem modernen Claviergenie. *Erl* als Tonio und *Schober* als Sulpice machen ihre Sache nicht schlecht; die Militärchöre thun ebenfalls das Ihre, Capellmeister *Proch* hat zum Ueberflusse für *Schober* auch noch ein gefühlvolles Liedchen hineincomponirt, das sich gut anhört. Die Direction ist zufrieden und die Leute sind es auch, was braucht es mehr! NB. Als Curiosum muss angeführt werden, dass diese Oper vor mehreren Jahren, mit der originellen *Gabussi*, von den Italienern hier gegeben, Fiasco machte. Lucrezia Borgia, die zweite entwälschte Oper, gefällt da Capo, und nicht etwa weil Gennaro saftlos, Orsini schwerfällig, der Duca manierirt und Gubetta plump gegeben wird, sondern wegen der vortrefflichen Protagonistin Mad. *Stöckl-Heinefetter*, als grossartige, feurige, kunstvolle Darstellerin ihrer schwierigen Partie. Diese Künstlerin muss sich in unserer stimmarmen Zeit

ordentlich erst ihr Publicum ziehen; was Wunder auch! man ist die halb und ganz derangirten Organe so gewöhnt worden, dass solch ein voller, prächtiger Orgelton anfangs frappiren, ja manchen Nervenschwachen vielleicht sogar erschrecken muss. Das ist endlich wieder eine jener Stimmen, welche die Natur nur bei sehr guter Laune verleiht. Wohllaut, Reinheit, Vollkraft, Biegsamkeit, Umfang, dies Eigenschaften eines Organes, dem sich gegenwärtig, wo es gerade in seiner Culmination, in Deutschland vielleicht kein zweites an die Seite stellen lässt. Dabei hat Mad. *Stöckl* an Kehlenfertigkeit bedeutend gewonnen, trägt das Meiste ächt künstlerisch vor und ist eine tüchtige Actrice. Durch die Lucrezia, in welcher sie sich der *Unger* rücksichtlich der Repräsentation gleichstellt, rücksichtlich der Stimme aber, wie natürlich, diese Diva zurückdrängt, ist das hiesige Publicum für diesen grandiosen Sopran erst recht warm, und der Wunsch, ihn zu besitzen, ein allgemeiner geworden. Vorläufig ist Mad. *Stöckl* für mehrere Monate hier acquirirt, was bei der anhaltenden Kränklichkeit der Mad. *Hasselt-Barth* für die hiesige Oper ein sehr glücklicher Wurf. Ihr Fidelio, ihre Valentine, Norma, Sara u. a. m. interessiren ebenfalls sehr. Wird diese Künstlerin ihre Partieen musikalisch feiner ausarbeiten, überhaupt mit den Subtilitäten des hiesigen Geschmackes sich mehr befreunden, so stehen ihr noch genug auszeichnende Erfolge bevor. Um übrigens der strengeren Kritik zu genügen, müsste sie ihren Gebilden nebstdem mehr ächt künstlerische Totalität verleihen, anstatt sich gewisse Gipfelpuncte des Effectes zu fixiren, um welche her andere Scenen gleichsam nur als Staffagen gruppirt werden, was nothwendig zu dem Kunstvergehen führt, das die Theatersprache mit dem Ausdrucke: das „absichtliche Fallenlassen" bezeichnet. Ein Verfahren, das freilich selbst von den namhaftesten Grössen der Opernbühne in Anwendung gebracht wird, doch darum nicht aufhört, vor dem Richterstuhle der Kunst als ein sehr unstatthaftes gänzlich verworfen zu werden.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das Theater in Würzburg ist durch Ankauf des Magistrats zum Eigenthume der Stadt geworden. Die neu gebildete Gesellschaft ist namentlich in der Oper sehr zufriedenstellend. Mad. *Hammermeister* ist die Prima Donna, Dem. *Baum* Soubrette, Herr *Baumhauer* erster Tenor, erster Bass Herr *Pichon*; Capellmeister Herr *Fischer*.

Liszt ist in Stuttgart, zuerst bei Hofe, dann öffentlich aufgetreten und hat denselben Beifall gefunden, wie kürzlich in Augsburg und München. Unter Anderen gab er ein Concert lediglich für die Lehrer und Schüler des Gymnasiums, dessen Ertrag zu einer Schulstiftung bestimmt ist.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden erscheinen:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Lucrezia Borgia.

Op. 50.

Fantaisie pour le Piano

sur

Semiramide.

Op. 51.

Leipzig, den 1. Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Unterzeichneter setzt deutsche Theaterdirectionen in Kenntniss, dass die von ihm nach Roger und Vaetz in's Deutsche übersetzte dreiactige komische Oper: *Don Pasquale* von Donizetti — am 3. Januar v. J. zum ersten Mal in der italienischen Oper gegeben, und seitdem eine Lieblingsoper der Pariser — bei ihm zu beziehen ist. Darauf Reflectirende erhalten den in Paris gestochenen, zum Dirigiren eingerichteten Clavierauszug mit unterlegtem deutschem Texte, die gestochenen Orchesterstimmen, das vollständige Buch, die Costümes-Blätter und Mise en Scène zu einem sehr annehmbaren Preise.

Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Dotzauer, Op. 168. Six gr. Etudes p. Violoncelle. 17½ Ngr.
Haydn, 44ième Quat. arr. p. Pfte à 4 mains par *Gleichauf*. Op. 20, No. 2, in C. 20 Ngr.
Löwe, Op. 69. *v. Gerstenbergk's* nachgelassene Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. 22½ Ngr.
Methfessel, E., Op. 7. 2ième Fantaisie p. Hautbois av. 2 Viol., Alto, Vcelle et Basse. 1 Thlr. av. Pfte. 20 Ngr.
Moscheles, Melange sur la Sérénade et Airs de Don Pasquale de *Donizetti* p. Pfte. 20 Ngr.
Mozart, Dix Quatuors p. Viol. arr. pour Pfte à 4 mains par *Gleichauf*. No. 4, in Es. 25 Ngr.
Rosenhain, Op. 40. Fantasia appassionata. Gr. Duo p. 2 Pftes (ou Harpe et Pfte). 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Idem en Duo p. Pfte à 4 mains. 1 Thlr.

In unserm Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Kleine Harmonielehre

für Dilettanten.

Oder:

Anweisung zur leichten Erlernung der Kunst, eine Melodie mit Pianoforte, Guitarre, Harfe oder mehren verschiedenen Instrumenten zu accompagniren.

Nach dem Französischen bearbeitet von

Jul. Becker.

Gr. 8. Geheftet. ¼ Thlr.

Leipzig, im November 1843.

Friedlein & Hirsch.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. № 2. 1844.

Inhalt: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen. (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Dresden. Wiener Musikleben. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen.

(Fortsetzung.)

In allen Claviercompositionen *Schumann's* macht sich ein stetes Streben nach Eigenthümlichkeit, Originalität in Form und Inhalt bemerklich, ob auch das Erstere nicht immer von gleich glücklichem Erfolge begleitet erscheint und letzterer oft keineswegs erquicklich genannt werden kann. So sind die gewaltigen, nachhaltigen Eindrücke des Studiums classischer Muster, z. B. *Seb. Bach's*, *Beethoven's*, bei *Schumann* gar nicht zu verkennen; so kann man zuweilen auch sogar Neuere, wie z. B. *Fr. Schubert*, *F. Mendelssohn-Bartholdy*, *Chopin* u. s. w. deutlich bei ihm heraushören.

Nur ist, wie sich beinahe von selbst versteht, hier nicht sowohl von eigentlichen, speciellen Reminiscenzen, von geflissentlicher, sclavischer Nachahmung, als vielmehr von dem in ähnlichem Ton und verwandtem Geist Geschaffenen die Rede — ein Unterschied, der leider nur zu oft von einseitigen, beschränkten, so wie von vorsätzlich befangenen und parteiischen Kritikern übersehen wird.

Was die von *Schumann* immer erstrebte Originalität betrifft, so wirkt es mitunter recht störend, die Absicht: überall neu und frappant zu sein und stets etwas Aussergewöhnliches zu bringen, allzudeutlich hervortreten zu hören; noch mehr verstimmt es uns jedoch, wenn jenes Streben zuweilen in blose Sucht nach befremdenden, unerhörten Wendungen und Effecten, in völlig ungeniessbare Bizarrerie ausartet. Erstlich geht durch solch vorbereitetes, berechnetes Wesen die gottgegebene geistige Spontanëität, die glückliche Unbefangenheit, kurz, jener unaussprechliche Naivetätszauber völlig verloren, worin gerade der höchste Reiz jedes ächten Kunstwerkes beruht, und zweitens wird die reine, ruhige, künstlerische Schönheit dadurch fortwährend beeinträchtigt.

Namentlich ist dies bei den einer früheren Periode angehörigen Stücken der Fall, welche fast alle an Verworrenheit und Ueberladung leiden; und wenn nach *Novalis'* Ausspruche die letztern Eigenschaften fast immer mit Gewissheit auf Ideenfülle, auf bedeutenden, wenn auch zur Zeit noch ungeordneten geistigen Reichthum schliessen lassen, so sagt doch derselbe Dichter a. a. O., dass man das Künstliche gewöhnlich besser verstehe, als das Natürliche, und dass mehr Geist zum Einfachen, als zum Complicirten, aber weniger Talent gehöre. — —

Nun lässt sich annehmen, dass *Schumann* vielleicht gerade, um desto entschiedenere Reaction gegen das Alltägliche, Philiströse zu bilden, und aus oppositionellem Gelüst und Uebermuth oder Unmuth gegen das seichte, frivole und zerfahrene Virtuosenunwesen im Allgemeinen, manchmal des Guten zu viel gethan, des Kernigen, Gedrungenen und Inhaltschweren zu viel auf einmal und es zu stark aufgetragen, so dass man oft Mühe hat, sich durchzuarbeiten, und man, wie eingeschlossen in einen dichten, wildverwachsenen Wald, nur mit genauer Noth, alle Augenblicke durch mächtige Baumstämme oder knorriges Wurzelwerk aufgehalten, bald von gewaltigem Schlingkraut gehemmt und von Dornen zerfetzt, sich durchzuschlagen vermag. —

Aber auch noch ein anderer Grund lässt sich, als bei den gerügten Eigenschaften besonders obwaltend, mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen, den wir hier im Vorbeigehen flüchtig berühren wollen. —

Seit *L. v. Beethoven's* übermächtiger, titanenhafter Erscheinung, seit bald darauf *C. M. v. Weber's* seelen- und charaktervolle Weisen erklungen, und nachdem die edeln, überirdischen Zauber ausstrahlenden Gebilde des herrlichen, reich und hochbegabten *Fr. Schubert*, und *F. Mendelssohn's* ächt poetische und geistreiche Ouverturen, Meteoren gleich am musikalischen Horizont aufgestiegen, ist es unter den Kunstkritikern und musikalischen Aesthetikern Mode oder Ton geworden, von einer „romantischen Musik par excellence“ als von einem, erst in neuerer Zeit der Tonkunst erwerbenen und fortzucultivirenden Felde zu sprechen. —

„Musikalische Romantik“ — man glaubte Wunder, welch seltenen Fisch aus dem musikalischen Terminologieen-Teiche man da gefangen, während man doch eigentlich nur einen absonderlich und hoch tönenden Namen, ein neues Schlagwort ausfindig gemacht hatte für Etwas, was wir der Sache nach — wenn auch in einigen Tondichtern minder, als in anderen vorwiegend — schon längst besessen. Oder umweht uns etwa nicht auch schon bei *Seb. Bach* (vergl. seine beiden „Passionen,“ H moll-Messe, die Claviercompositionen), bei *Händel's* Oratorien (Saul, Samson, Jephta, Semele u. s. w.) — des Don Juan und der Zauberflöte gar nicht erst zu erwähnen — jener wunderbare überirdische Zauber, jener mu-

sikalisch-romantische Geist, der uns später aus den gewaltigen Symphonieen, aus dem Freischütz und der Euryanthe, so wie aus den eben so tief empfundenen als gedachten Liedern und aus dem „Sommernachtstraum“ und der „Fingalshöhle“ des genannten Meister entgegenströmt?

Dem sei nun, wie ihm wolle; genug, in Folge jener, jedenfalls einseitigen, zu ausschliesslichen und darum irrigen Ansicht, bei welcher zugleich der Begriff „Musikalische Romantik“ selbst auf die äusserste Spitze getrieben und allzusehr in's Willkührliche, Excentrische, Formlose überschroben erscheint, traten gerade die bedeutendsten, meist versprechenden jüngern Kräfte zu einem förmlichen Bunde zusammen, zu dessen ersten Bedingungen und Verpflichtungen es u. A. gehörte: das, was man an „romantischer“ Willkühr, Ungebundenheit und Ueberspanntheit früher versäumt — so zu sagen: den rückständigen Antheil daran — getreulich und reiflichst nachzuholen, indem man sich gegenseitig mit Hand und Mund gelobte, jederzeit so bizarr, so wunderlich, so mystisch-tiefsinnig und so ausbündig genial, als nur immer irgend möglich, sein zu wollen.

Ausserdem gehörte noch dazu, dass man zu jeder beliebigen Stunde von den seltensten Wahrnehmungen, von den edelsten, kostbarsten Empfindungen überfloss, alle Augenblicke die tiefsinnigsten Dinge, die ausgesuchtesten Maximen und Kunstwahrheiten in Petto hatte und fortwährend die feinsten, subtilsten Ueberschwänglichkeiten, womit man, wie mit Rechenpfennigen, um sich warf, für einander in Bereitschaft hielt. Zugleich wurde — wie sich von selbst versteht — es immer so eingerichtet und Sorge dafür getragen, dass alle diese Herrlichkeiten auch immer zu gehöriger Oeffentlichkeit gelangten.

Dies nannte man: neue Romantik, sich selbst aber: die Entdecker, Propheten und Spender des neuen Lichts, die romantisch-privilegirten Neu-Romantiker von Gottes Gnaden. —

Von einer starken, wenn auch nur vorübergehenden Hinneigung zu dieser sogenannten „neu-romantischen Schule“ dürfte auch unser Autor heimgesucht worden sein, und indem wir hier nochmals auf die bereits erwähnten, einer frühern Periode angehörigen, Stücke zurückkommen, wollen wir zur Begründung unserer Behauptung und als veranschaulichende Belege für dieselbe die betreffenden, vorzugsweise jenen Einfluss verrathenden Compositionen namhaft machen.

Zu diesen zählen wir z. B.:

Allegro in H. Op. 8. Leipzig, bei Friese.
Etudes symphoniques. Op. 13. Wien, bei Haslinger.
Concert sans Orchestre. Op. 14. Ebendaselbst.
Pianoforte-Sonate. Op. 15. Leipzig, bei Friese.
Fantaisie. Op. 17. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Manches Eigenthümliche, Gediegene und Tiefgedachte ist in diesen jugendlichen Schöpfungen enthalten; manche, ungewöhnliche Begabung verrathende Schönheiten und einzelne treffliche Züge sind darin niedergelegt; und besonders blitzt uns aus den beiden letzten Productionen (Op. 15 und 17) manch edles Gestein entgegen; aber noch ist es unverarbeitet, noch nicht von den umhüllenden Schlacken gereinigt und mit gröbern, unedlern Erdstoffen und Erzen noch zu stark versetzt.

Neben der schon getadelten, fast durchgängig beibehaltenen Ueberladung und Verworrenheit findet man auf jeder Seite Schwierigkeiten vom ersten und bedrohlichsten Caliber ohne Noth und dermaassen gehäuft, dass selbst der tüchtigste, geübteste Spieler, wenn er nicht zu den eigentlichen Virtuosen von Profession, zu den *Liszt's*, *Thalberg's* rangirt, davor zurückschrecken und an einer nur einigermaassen genügenden Ausführung derselben verzweifeln muss.

Die reichlichste Ausbeute von üppig wuchernden, höchst unerquicklichen Auswüchsen neuromantischer Hypergenialität liefert unstreitig die „Fantasie für Pianoforte,“ *Liszt* zugeeignet. Das Excentrische, Willkührliche, das Unbestimmte und Zerflossene lässt sich kaum noch weiter treiben — die vor Allem so beliebte Ueberschwänglichkeit artet hier zuweilen in Schwulst und complette Unverständlichkeit aus, so wie das Streben nach Originalität hin und wieder in Ueberspanntheit und Unnatur sich verliert. Es gemahnt uns — um uns eines Gleichnisses zu bedienen — der Componist wie ein reicher, vornehmer Mann, der, um in aristocratischer Ueberhebung sich jedem Zuspruch unzugänglich zu machen, sich selbstsüchtig und eigensinnig vor der Welt absperrt, rings um sein Territorium tiefe Gräben, gewaltige, hohe Dornenhecken ziehen und Schreckschüsse und Fussangeln legen lässt und sich dermaassen verschanzt und verpallisadirt, dass die Leute wohl entmuthigt werden müssen, seine nähere Bekanntschaft zu machen. Als einzelne erfreuliche Ausnahmen sind die „Davidsbündlertänze“ und die „Carnevalsscenen“ zu bezeichnen. — Die ersteren, mehr skizzenhaft hingeworfene, als ausgeführte Characterstücke, zeichnen sich dessen ungeachtet durch Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit in Haltung und Ton aus, eben so die letztern, geistvoll und interessant behandelte „musikalische Genrebilder,“ aus denen ein gewisses *je ne sais quoi* von ächt französischem Esprit voll epigrammatischer Spitzen und witziger Widerhäkchen hervorblitzt. Toll und bunt geht es darin her; ein ächtes, keck-phantastisches Maskengewühl, voll Launen und Intriguen. — Aber aus dem wilden, chaotisch sich durch einander treibenden Gedränge, zwischen den, wie Champagnerbläschen flüchtig aufsteigenden Klängen des Uebermuths und der Lust dringt — rührend und überraschend — zuweilen ein einzelner, wie verlorner Ton zarter, süsser Innigkeit und humoristischer Genüge und Stetigkeit an unser Ohr.....

Geht man *Schumann's* Claviercompositionen der Reihenfolge nach durch, so ist es interessant, wahrzunehmen, wie der Componist nach und nach an Einfachheit gewinnt und sich mehr und mehr zu geistiger Selbständigkeit durcharbeitet. Allgemach tritt das eigentliche Naturell des Componisten selbst, seine musikalische Subjectivität immer reiner, bestimmter und schärfer hervor, so wie sich in der Behandlung der Motive grössere Leichtigkeit und bewusste Sicherheit bemerklich macht; es verschwindet jene störende und unbequeme Schwerfälligkeit, weil der Componist sich aller überflüssigen Bagage, alles zufälligen Nebenwerks zu entäussern sucht und sich

nur auf das Wesentliche und Unumgängliche beschränkt; während er im Anfang immer so schwer schrieb, dass — nach *Börne's* Ausdruck — „die Achse unter ihm zusammenzubrechen drohte," kann man sich hier schon mit minderer Fährlichkeit ihm anvertrauen.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und Freunde der Orgel und des Orgelspiels, von *Johann Julius Seidel*, Organisten an der Kirche St. Christophori in Breslau. Mit Notenbeispielen und zehn Figurentafeln. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart, 1844.

Der ersten Ausgabe des Buches: „Die Orgel und ihr Bau, von Seidel," wurde nicht nur in dem theologischen Literaturblatte zur Darmstädter Allgemeinen Kirchenzeitung, No. 50, vom Jahr 1843, ferner in der Aachener Zeitung, No. 189, des Jahres 1843, so wie im katholischen Jugendbildner vom August, 84. Heft, 1843, und in No. 217 der Oberrheinischen Zeitung und in noch verschiedenen anderen periodischen Schriften, sondern auch von mir, in No. 16 dieser Zeitschrift (1843), rühmlichst gedacht, dessen Nützlichkeit und sorgfältig durchdachte Bearbeitung anerkannt, und deshalb, theils von hohen Behörden, theils von mehreren anderen Sachverständigen den Cantoren, Lehrern und Musikstudirenden, ganz insbesondere aber den angehenden und schon im Amte befindlichen Organisten zum Studium anempfohlen.

Da nun hiermit, so wie durch die baldige Erscheinung der zweiten Auflage desselben, der Werth des Buches hinlänglich documentirt worden ist, so bleibt mir hier nur noch übrig, meine Ansichten über die Verbesserungen und die Vermehrung der zweiten Auflage des hier in Rede stehenden Buches mitzutheilen.

Es ist damit nicht, wie es mit der sogenannten verbesserten und vermehrten zweiten Auflage des theoretisch-practischen Handbuches der Orgelbaukunst, von Kützing, der Fall, die im vorigen Jahre von den Herren Buchhändlern feilgeboten wurde und in welcher der hier Unterschriebene keine Verbesserungen und nur auf dem Titelblatte die einzige Vermehrung, nämlich: „zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe" fand.

Herr Seidel hat, wie von ihm nicht anders zu erwarten war, Das gegeben, was er auf dem Titelblatte zu geben verspricht; denn, obgleich der Herr Verfasser in den Ausdrücken sich vielfacher Zusammenziehungen bedient hat und hierdurch schon für manche Zusätze Raum gewonnen war, ist doch der Umfang des Werkes von 210 auf 289 Seiten gestiegen; es ist überdies mit zehn Orgeldispositionen, durch ein reichhaltiges Verzeichniss der Orgelstimmen, durch Angabe mehrerer verschiedener Koppelarten, durch mehrere lehrreiche und nützliche Bemerkungen, so wie durch eine Tafel mit zwölf Figuren, welche der Herr Verfasser selbst entworfen und die mehrere zum Regierwerke einer Orgel gehörende Theile sehr klar veranschaulichen, vermehrt und verbessert worden.

Die hinzugekommenen Bemerkungen und werthvollen Zusätze haben die Bedeutung der hier in Rede stehenden Auflage so sehr erhöht, dass kaum zu bezweifeln ist, es werden nicht nur viele von den Besitzern der ersteren Ausgabe und die einen Thaler nicht anzusehen haben, sich auch die hier besprochene zweite Ausgabe noch anschaffen, sondern es wird auch, in vielleicht nicht langer Zeit, wenn nur erst der wahre Werth des Buches durch mehr allseitigen Absatz anerkannt ist, noch eine dritte Ausgabe nöthig werden.

Schliesslich erlaube ich mir noch, dem Drange meines Herzens folgend, den Wunsch hier zu äussern: dass dies vortreffliche Werk hohe Behörden, so wie Kirchenpatrone und Gemeinen, denen an einem tüchtigen Organisten und an einem eben so tüchtigen und fleissigen Lehrer im Fortepianospiel gelegen ist, veranlassen möge, dem Herrn Verfasser, welchen ich selbst im verflossenen Monate August zu Breslau als Beides, so wie als einen daselbst allgemein hochgeachteten und höchst anspruchslosen Mann kennen zu lernen das Vergnügen hatte, einen sorgenfreieren und grösseren Wirkungskreis, als er sein jetziger ist, zu eröffnen und ihm so Gelegenheit zu geben, sein so reiches und schönes Talent der Wissenschaft und Kunst zu weihen. *Wilke.*

Studien für das Pianoforte.

Bertini: 50 Etudes mélodiques. Op. 142. Liv. 1 et 2.
— Le Double bémol, Rondino-Etude. Op. 144.
— Etude et Andante. Op. 147. Sämmtlich bei Schott's Söhnen in Mainz.

Es ist anzuerkennen, dass Bertini's Compositionen im Allgemeinen sehr wohlklingend und melodiös sind, dass er die schönsten Tonlagen des Instruments vortrefflich zu benutzen versteht; auch ist seinen bessern Werken eine edle, schwungreiche Sentimentalität nicht abzusprechen. Eine gediegene Ausführung dagegen, ein tüchtiges Ganze erwartet man von diesem Componisten vergebens, dazu fehlt ihm tieferes Studium und kritische Gewissenhaftigkeit. Ueberdies hat sich derselbe einer bequemen, schnell fertigen Manier ergeben, und verflacht durch eine Unzahl Kleinigkeiten, die nur für geringe, ephemere Bedürfnisse berechnet sind, mehr und mehr die Eigenschaften seines Talents, von denen noch etwas Gutes zu hoffen gewesen wäre.

Die études mélodiques, davon die beiden ersten Lieferungen No. 1 — 20 enthalten, bestehen aus kleinen Tonbildern, Characterskizzen, Imitationen von Gesangformen und ähnlichen kurzen, leicht hingeworfenen Sätzen, unter denen sich manches recht Hübsche befindet, aber auch Vieles, was ein nur einigermaassen sorgsam prüfender Blick leicht hätte abgerundeter, geschmackvoller gestalten können. Bertini scheint es zu machen, wie ein gewisser vielschreibender Dichter, den ich einmal sagen hörte, dass er nie etwas an seinen Werken ändere oder corrigire. Wenn man's merkt, ist das kein Ruhm.

Melodisch sind diese Stücke, den Namen Etudes führen sie aber uneigentlich, denn es tritt darin kein besonderer Uebungszweck deutlich hervor.

Das ganze Werk ist als für die Jugend bestimmt zu betrachten, zu deren Ergötzlichkeit auch die mitunter allzunaiven Titel der einzelnen Nummern bestimmt scheinen.

Zur Entwickelung eines tonreichen Spieles sind Bertini'sche Werke überhaupt mit Nutzen zu gebrauchen und für diesen Zweck mag auch das vorliegende zu geeigneter Auswahl berücksichtigt werden.

Die beiden folgenden Opera gehören zu denen, welche in ihrer flüchtigen, nachlässigen Fassung nur den Musikalienmarkt füllen und jede künstlerische Intention des Componisten verläugnen.

Das sogenannte Rondino-Etude ist weder das eine noch das andere, sondern ein unzusammenhängender Zusammenhang, der einem Walzer am ähnlichsten sieht, — ein Aggregat von Walzer-Phrasen, die ohne Ordnung und deutliche Absonderung in einander verfliessen. — Um den Titel (Double Bémol) zu rechtfertigen, hat sich der Verfasser Mühe gegeben, einige Doppel-B anzubringen.

Die Etude, Op. 147, zur Uebung des Schnellers und ruhigen Abnehmens und Einsetzens der Hände, hat eine gewöhnliche Figur, und ist in der Harmonie und Fattura äusserst trivial und fade. Das darauf folgende Andante besteht aus einer Melodie in Edur, welche nach einem bewegteren Mittelsatz in Emoll mit etwas lebhafterer Begleitung wiederholt wird. — Der erste Theil der Melodie (16 Tacte) ist das einzige Gute im ganzen Werke. Der Mittelsatz ist weniger als schülerhaft. Es ist unbegreiflich, wie ein Musiker, wie Bertini, so etwas Erbärmliches als Op. 147 in die Welt schicken kann.

---

50 Etudes de Salon par *Th. Döhler*. Op. 42. Cahier 4. Mayence, chez Schott et fils.

Das Heft enthält die Nummern 26—31 der Sammlung. Döhler's Weise ist leicht, gefällig, fliessend, nicht ohne feine graziöse Wendungen. So auch diese Studien, welche ausserdem nicht zu schwer sind und sehr gut in den Fingern liegen, weshalb sie sich zur Gewinnung eines eleganten, klaren Spieles besonders eignen. Die Studie in Cis moll ist interessant erfunden, und hat den doppelten Zweck, 1) die Selbständigkeit der Finger der rechten Hand zu befördern, und 2) zwei Noten gegen drei gleichmässig zu spielen. Um Letzteres zu erreichen, empfiehlt der Componist folgende, in Zahlen ausgeführte, Eintheilung: $\overset{1}{1}\ \overset{2}{\frac{1}{2}}\ 3$, deren practischen Nutzen, in langsamem Zeitmaasse, wir nicht in Zweifel ziehen, die aber freilich in ähnlicher Weise, wie z. B. bei 3 gegen 4, nicht weiter anwendbar ist.

Unter den übrigen ist No. 30 ein sehr artiges, eigenthümliches kleines Stück.

Die erste Studie des Heftes hat eine gleiche Figur und Tendenz, wie Chopin's Op. 25, I. Vergleicht man Beide, so wird freilich die Wahl nicht schwanken.

Grandes Etudes de concert à sujets développés par *Albert Sowinski*. Op. 60. Ebend.

Diese Studien enthalten, wie die meisten derartigen Virtuosencompositionen, gute Ideen, glänzend ausgestattet, einen gewissen kühnen Wurf, viel Klangeffect; leiden dagegen ebenfalls an Unbestimmtheit der Form, planloser Modulation und einzelnen Unsicherheiten des Satzes. — Betrachten wir gleich die erste in As. Ein schönes Motiv beginnt — aber schon im vierten Tact sitzt der Componist fest, findet für seine Idee nicht den rechten Ausdruck, verlässt gewaltsam die Stimmenführung, und bringt nur eine matte Fortsetzung des Gedankens zu Stande. An solchen Knoten prüft sich die Geschicklichkeit des Tonsetzers. Aus dem erwähnten Motiv ist eine Periode gebildet, die im zehnten Tacte in As schliesst. Darauf wird dasselbe fünfzehn Tacte fortgeführt, von Cmoll aus durch viele Tonarten modulirend, bis sich in Esdur jene Periode wiederholt, um gleich darauf in der Haupttonart eben so repetirt und zum Schluss erweitert zu werden. In dieser Aneinanderfügung ist aber weder Plan noch Logik, und daran gebricht es mehr oder weniger auch den übrigen Studien.

Die Durchführung der Motive, welche der Componist auf dem Titel besonders bemerkt, ist mehr ein äusserliches Festhalten des Thema, eine Fortsetzung der Figur von Tact zu Tact, Phrase zu Phrase, als eine geistige Bearbeitung, weshalb denn auch dadurch oft Monotonie entsteht.

Die Aufgaben der einzelnen Studien sind: 1) Ausdehnung der Hände; 2) doppelte Noten (eine unergiebige, trockene Figur); 3) Triller (trille brisé); 4) gesangvolles Spiel; 5) Uebung für die linke Hand allein; 6) Abgestossene und gebundene Octaven. Dem Spieler bieten dieselben sattsam Gelegenheit, zu üben und zu glänzen, und durch geschickten Vortrag wird er manche Unvollkommenheiten derselben verschleiern können. Es ist aber ein Uebel, wenn die darstellende Kunst zur Helferin der Schwächen des Dichters werden muss.

Lieder.

Caledon. *N. Motherwells* Lieder, übersetzt von *H. J. Heinze*, für Sopran oder Tenor und Piano componirt von Dr. *H. Marschner*. Op. 125. Heft I. Hannover, bei C. Bachmann. Preis 1 Thlr.

Nicht ohne sehr günstiges Vorurtheil hat Recensent dieses neue Liederheft des geehrten Verfassers in die Hand genommen und gesteht mit Vergnügen, auch hier die ergiebige Erfindungskraft und die gereifte Feder desselben überall bewährt gefunden zu haben, während es sonst keineswegs zu den seltenen Vorkommnissen gehört, dass einmal beliebt gewordene Componisten, auf die Festigkeit ihres Ruhmes bauend, sich da und dort — ein wenig gehen lassen und selbst auch weniger Tüchtiges, nur flüchtig Hingeworfenes in's Publicum bringen. Kein einziges der hier gebotenen Lieder ist des Verfassers unwürdig. Gleich das erste, „Entzücken" überschrieben, ist sehr ansprechend und für den Sänger vorzüglich belohnend. No. 2. „Die Stimme der Liebe," durch eine sinnig erfundene Begleitungsfigur eigenthümlich colorirt, überragt es aber an Tiefe der Empfindung. No. 3. „Er

ist fort!" ist sehr, vielleicht zu leidenschaftlich düster gehalten, indem manche Züge im Texte eine mildere Farbengebung motiviren dürften. Doch wollen wir darüber mit dem Verfasser nicht rechten, zumal wenn er, wie es uns wahrscheinlich dünkt, dieses Lied mit dem folgenden vierten: „Liebesvertrauen" in einem gewissen psychologischen Zusammenhange gedacht und aufgefasst hätte. Das fünfte Lied: „Kinder aus dem Elfenlande" ist elfenhaft leicht und unheimlich gehalten, also gut, verlangt aber einen besonders feinen und gewandten Vortrag, wenn ihm Genüge geschehen soll. — Die Ausstattung ist löblich.

---

1) Sechs Gedichte von *Goethe*, in Musik gesetzt für eine Tenor- oder Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von *Carl Schwencke*. 61. Werk. 2 Hefte. Braunschweig, bei Meyer. à 10 Ggr.

2) Drei Gedichte aus der Frithiofs-Sage, von *Tegner*, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, von *Carl Schwencke*. 57. Werk. Ebend. Preis 12 Ggr.

Der Herr Verfasser dieser Lieder ist bereits als gewandter und talentvoller Componist zu bekannt, als dass er noch einer besonderen Einführung und Empfehlung beim Publicum bedürfte. Vorzüglich gut scheint ihm das Anmuthig-Graziöse, das leicht hingeworfene Scherzhafte und Humoristisch-Komische zu gelingen, für welches Fach die dahin einschlagenden Lieder und Gesänge in den zwei erstgenannten Heften ein so glückliches Talent verrathen, dass wir in der That wünschen möchten, es für die komische Oper in Thätigkeit zu sehen, deren Styl vorzüglich in No. 6 („Dortchen" aus Goethe's „Fischerin") sehr gut getroffen ist. Der Verfasser hat hier gezeigt, wie geschickt er es verstanden hat, zwischen den Zeilen seines Dichters zu lesen, indem er gerade da, wo das Dortchen seinen grossen Entschluss ausspricht: „Aber ich will auch nicht länger" u. s. w. mit feinem Tacte, durch die musikalische Behandlung dieser heroischen Stelle darauf hingewiesen hat, dass es der kleinen Amazone um die Sache der Emancipation doch nicht der rechte volle Ernst sei. Auch in den übrigen Liedern finden sich feine, oder sonst tüchtige Züge von glücklicher Erfindungskraft und gereifter Kunstreflexion; allein das „Freudvoll und Leidvoll" möchte doch wohl eine Iliade *post Homerum* sein. Da nimmt uns der Verfasser einen viel zu schweren gelehrten Anlauf; eine Bemerkung, welche zum Theil auch die Lieder aus der Frithiofs-Sage treffen möchte, deren harmonische Tiefe und Kraft wir übrigens durchaus nicht verkennen. No. 2 derselben „Frithiof's Fahrt auf dem Meere" vorzüglich heben wir als eine tüchtige, jedoch über die Liedform in's Balladenmässige hinausstrebende Arbeit hervor. Dass beide Sammlungen einer näheren Bekanntschaft mit ihnen würdig sind, glauben wir hinlänglich angedeutet zu haben. — Die Ausstattung ist anständig.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Ferd. Möhring*. Op. 12. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Der deutsche Eichenhain hat nicht Ursache, sich über Mangel an Singvögeln zu beklagen. Da machen wir schon wieder wenigstens die erste practische Bekanntschaft mit einem neuen und zwar sogleich in Op. 12. — Das ist uns sehr fatal. — Aber nicht etwa die Bekanntschaft, sondern dass wir sie nicht früher gemacht; denn ein Lied in diesem Hefte „Sehnsucht nach Norden," von Geibel, ist sehr ansprechend. Auch „Der April" von demselben Dichter, so wie Heine's „Mädchen mit dem rothen Mündchen" hat sein Gutes, wiewohl der April — was am Ende in der Ordnung — sogleich beim Anfange etwas keck modulirt. In dem „Fahr wohl!" hat uns der Verfasser zu wenig auf belebte Declamation gedacht. Das „Unter den dunklen Linden" ist uns nicht einfach und ungesucht genug. — Stich und Papier sauber.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *A. E. Grell*. Op. 23. Berlin, bei Trautwein. Preis ½ Thlr.

Diese Lieder sind sämmtlich in einem heiter ansprechenden Volkston gehalten und empfehlen sich durch hübsche Ausstattung.

Trommel und Fahne. Ein Liedercyclus, enthaltend: die kleine Marketenderin, von *Joh. N. Vogl*, mit Melodieen von den vorzüglichsten Capellmeistern der k. k. östreichischen Armee. 52 S. in 8. Wien, 1843, bei Jasper.

Eine recht dankenswerthe Gabe des fruchtbaren Dichters; den Volkston anschlagend, und doch nicht in's Gemeine versinkend, vielmehr wohl dazu geeignet, dergleichen zu verdrängen und den Gesang stehender Heere, wenn er nichts Höheres berühren soll, unschuldig genug zu beschäftigen. Nur fürchten wir fast, dass der Verfasser gegen die überwiegende Mehrzahl der Marketenderinnen deutscher Zunge einen schweren Stand bekommen werde, indem sie leicht seine artigen Liederchen für eine böswillige Persifflage ihrer weltbekannten Tugendhaftigkeit ansehen könnten, während jeder Unbefangene sich freuen muss, dass nun dieser ehrsame Stand endlich auch seine Dichterblumen gefunden hat. Die grösstentheils recht guten, ja zum Theil wirklich frisch erfundenen dem Texte eingedruckten Melodieen machen das Werkchen doppelt angenehm, und wir müssen hochgestellten Militärs zur Anschaffung dieser kleinen gedruckten Ideal-Marketenderin und zur Einführung in ihre Regimenter um so ernstlicher rathen, je seltener sie in Natura zu finden sein möchte. — Das artig ausgestattete Büchlein bringt sie *in effigie*.

Der Schiffer und sein Liebchen, Gedicht von *L. Bechstein*, und Wiedersehn, Gedicht von *A. v. Chamisso*, zwei Duetten für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncello, componirt von *Friedrich Krug*. Op. 17 und 18. II Hefte. Carlsruhe, bei Kreuzbauer. à 1 Thlr. 2 Ggr.

Zwei recht ansprechende Compositionen, welche, leicht ausführbar, wie sie es sind, zumal in engern ge-

selligen Kreisen eine angenehme Unterhaltung bereiten werden; die ausgedruckten Stimmen, zweckmässig eingerichtet, werden sie sehr erleichtern. Die Ausstattung ist sehr sauber und splendid, aber die Noten sind doch allzuschwindsüchtig zart!

---

1) Zwei Duetten. „Im Herbst" von *H. Heine* und „In der Nacht" von *N. Lenau*. Für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Banck*. Op. 50. Hamburg und Leipzig, Schuberth u. Comp. Preis ½ Thlr.

2) Fünf Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von demselben. Op. 52. Ebend. Preis ¾ Thlr.

Was uns die Compositionen des Herrn Verfassers immer werth gemacht hat — eine gesunde, sichere Behandlung der Stimme, das müssen wir auch diesen nachrühmen, in welchen übrigens die ihm zur Manier gewordene übermässig lange Dehnung einzelner Sylben und Worte auf einem Tone, welche uns stets auch beim Vortrage durch die trefflichsten Stimmen als etwas Gesuchtes und Unnatürliches missfallen hat, so wie die ihm ebenfalls eigene, bis zum Missfälligen gehäufte Wiederholung einzelner Phrasen und Worte immer noch da und dort zu finden ist. Wir können diese Dehnungen und Wiederholungen, in solchem Uebermaasse gebraucht, nicht billigen. Jene heben zu geflissentlich den materiellen Ton hervor, und diese verflüchtigen die Bedeutung des Worts und machen seine poetische Kraft oft völlig zu nichte. Haben wir Unrecht, so wolle uns der Verfasser, den wir als denkenden Künstler achten, eines Bessern belehren. Uebrigens ist er als Liedercomponist zu bekannt und zu beliebt, als dass wir es für nöthig erachten könnten, das Publicum von den Vorzügen und Mängeln seines Styls hier noch weiter zu unterrichten. Nur das sei noch bemerkt, dass die fünf Lieder zu den originellsten und geistreichsten gehören, welche wir von ihm nicht nur, sondern auch von vielen anderen beliebten Liedercomponisten der Gegenwart kennen. Aber auch hier finden sich harmonische Härten und Eckigkeiten, wie man sie einem deutschen Componisten nicht gern verzeiht.

Dr. *Keferstein*.

Nachrichten.

Dresden. Wir sind gewohnt, am 23. December alljährlich ein Concert im Opernhause zu hören, welches von den Mitgliedern unserer Hofbühne und der vortrefflichen Capelle ausgeführt wird und bestimmt ist, zu Unterstützung der hiesigen Stadtarmen beizutragen. So viel auch stets geschieht, diese Concerte durch Wahl interessanter Musikstücke, so wie durch sorgsame Ausführung derselben und Mitwirkung der besten Kräfte anziehend zu machen und so den vorgesetzten edlen Zweck möglichst zu fördern, so bringt es schon die Zeit — so unmittelbar vor dem Weihnachtsfeste — mit sich, dass diese Concerte stets nur sehr spärlich besucht werden. Um so erfreulicher war es dieses Mal zu bemerken, dass das Haus nach Verhältniss wohlbesetzt war; auch der König und die Königin, die ganze königliche Familie, so wie die zufällig anwesende Herzogin von Cambridge hatten sich dazu eingefunden.

Das Concert selbst wurde mit *C. M. v. Weber's* unvergleichlich schöner Ouverture zu Oberon eröffnet, und es ist wohl kaum nöthig, zu erwähnen, dass dieselbe von unserer Capelle, die durch die grosse Zahl der sie bildenden Virtuosen eben so berühmt ist, als sie durch ihr herrliches Zusammenspiel sich seit Jahren die glänzendste Anerkennung zu gewinnen und zu erhalten wusste, auf das Vortrefflichste ausgeführt wurde. Capellmeister *Reissiger* dirigirte dieselbe mit der an ihm gewohnten Gewandtheit und Präcision, würdig des dahingeschiedenen Meisters, der vor ihm an gleichem Platze stand und dem wir so viele herrliche Schöpfungen verdanken.

Den Haupttheil des Concerts aber bildete Dr. *Robert Schumann's* neuestes und zugleich grösstes Werk: „Das Paradies und die Peri" nach der Dichtung von *Thomas Moore* aus dessen Lalla-Rukh. Das Werk ist bei Ihnen in Leipzig bereits zwei Mal, wie wir hören, mit grösstem Beifalle gegeben worden, und wir freuen uns wahrhaft, aussprechen zu können, dass dasselbe auch bei uns von dem Publicum, das die Elite der hiesigen Musikfreunde in sich fasste, mit dem lebhaftesten Applaus aufgenommen worden ist. Ueberall war die gespannteste Aufmerksamkeit, das grösste Interesse an dem Werke sichtbar, und so wie einzelne Nummern besonderen Anklang, der laut sich geltend machte, fanden, so sprach sich am Schlusse jedes einzelnen Theiles die Stimmung der Versammelten in lautschallendem Beifall aus.

Ohne hier näher auf das interessante Werk und seine einzelnen Schönheiten eingehen zu wollen und zu können, müssen wir diese Anerkennung eine vollkommen gerechte, dem Componisten in solcher Allgemeinheit nur zu lange vorenthaltene, nennen. Die herrliche, hochpoetische Dichtung *Thomas Moore's* bot demselben in der Verschiedenartigkeit ihrer einzelnen Theile die schönste Gelegenheit, sein Talent zu bewähren, und das hat er denn auch auf die entschiedenste und glänzendste Weise gethan, so dass wir nicht zweifeln, es werde sein schönes Werk bald überall gegeben und mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen werden, wie hier und bei Ihnen.

Hierzu dürfte schon die eigenthümliche Gattung der Composition selbst beitragen, die sich durch ihre völlig neue Form, zwischen Oper und Oratorium innestehend, obschon im Wesentlichen mehr dem Letzteren sich nähernd, namentlich zu Aufführungen in Concerten eignet, und, da sie eben nur die gewöhnlichen, überall zu findenden Mittel für ihre Ausführung erfordert, auch nicht übermässige Schwierigkeiten dabei bietet, eben so allen Singacademieen und grösseren Privatzirkeln willkommen sein wird und zu empfehlen ist.

Die Aufführung war, trotz dem, dass das Ganze in wenig Tagen einstudirt werden musste, eine sehr gelungene zu nennen, und wir fühlen uns gedrungen, namentlich die Leistungen der Fräul. *Wüst* (Peri) und *Babnigg*, so wie der Herren *Bielziski* und *Mitterwurzer* hervor-

zuheben. Zu bedauern war nur, dass die Chöre nicht stärker besetzt waren, als durch das gewöhnliche Operchorpersonal, so wie wir es nicht eine glückliche Anordnung nennen können, dass das Orchester hinter den Sängern amphitheatralisch auf der Bühne aufgestellt war, wodurch die Sänger zu sehr gedeckt werden, auch zu viel Ton in den Coulissen verloren geht, was bei der Grösse unseres herrlichen Opernhauses namentlich schadete. Unserer Meinung nach wäre der Effect ein ungleich schönerer, das Verhältniss des Orchesters zu den Sängern ein weit richtigeres gewesen, wenn die Capelle ihren gewohnten Platz inne gehabt hätte.

Herr Dr. *Schumann* dirigirte selbst sein schönes Werk, das uns hoffentlich bald zum zweiten Male vorgeführt wird. Dies ist der Wunsch der zahlreichen Verehrer, die er sich dadurch bei uns gewonnen.

Wiener Musikleben. (Beschluss.) Die erste originaldeutsche Novität des Kärnthnerthortheaters, in welcher eine ziemlich gute französische Schauspielergesellschaft auch diesen Winter sich's recht bequem macht, soll eine Oper vom Capellmeister *Nicolai* sein, von welcher die Sage geht, dass sie eigentlich italienischer Herkunft sei. Es wird sich bald zeigen, ob die Sage oder die Oper ächt.

Das philharmonische Concert brachte unter der Leitung dieses wahrhaft begabten Dirigenten die Sinfonia eroica und *Mendelssohn-Bartholdy's* Ouverture zum Sommernachtstraum nebst einem Duette aus *Sacchini's* Oedipe à Colonne und Arien aus Titus und Così fan tutte, unter Mitwirkung *Staudigl's* und der *Lutzer*, *Heinefetter* und *Mayer*. Diese Concerte bleiben stets die Krone aller hiesigen Musikaufführungen. Ein aus lauter Künstlern bestehendes Orchester, das durch seinen Chef zu allen Feinheiten eines eben so geist- als geschmackvollen Vortrages geleitet wird — eine Reihe der gewissenhaftesten Proben, während welcher das ganze Tonwerk mit allen geistigen und technischen Specialitäten sich jedem Einzelnen tief einprägt — eine exquisite Zuhörerschaft, vertraut mit dem Geiste des Classischen, feinfühlend und zum Enthusiasmus geneigt, — wahrlich solch ein, der schönsten Kunstweihe entsprossenes Concert fällt schwer in die Wagschaale der hiesigen Musikzustände. Der grosse *Beethoven!* ach, er musste heimgehen, ohne auch nur eine seiner meistens übereilt eingeübten Symphonieen in dieser strahlenden Vollendung zu hören. Doch der verehrte Meister, der den Paulus schuf, lebt; er lebt und wirkt und schafft zum Heile der Kunst. Hätte er gehört, wie seine von zauberischer Romantik umhauchten Tongestalten hier vorüberrauschen, wie seine Partitur als süsses, reizend verschlungenes, sinnvolles Traumleben von dieser Tonbühne ausgeht, ja hätte er auch nur die schwirrende Elfenfigur der getheilten Violinen so ausführen gehört, — gewiss, seine herrliche Schöpfung, die man hier so sehr liebgewonnen, würde ihn in diesem Augenblicke doppelt gefreut haben. —

Das diesjährige Musikfest brachte in wiederholten Aufführungen *Haydn's* Schöpfung, wie gewöhnlich mit mehr als tausend Individuen. Es ist zweifelhaft, was grösser war, ob die Liebe, mit der dieses geist- und gemüthvolle Meisterwerk gegeben, oder die, mit der es von der entzückten Menge empfangen wurde; dass aber *Staudigl*, der in der Partie des Raphael das Vollendetste lieferte, was der Oratoriengesang bieten kann, ja dass er in mehreren Stellen Thränen der Rührung entlockte, ist Thatsache. Die Tenorpartie wurde vom Hofopernsänger *Kraus* mit richtigem Eingehen in das Wesen dieses Styls ausgeführt und seine ungewöhnlich gleich timbrirte, markvolle, sonore Stimme hob auch die tieferen Lagen, in welchen sich sein Part häufig bewegt, vortheilhaft hervor. Den Sopran sang Frau *v. Hasek*, eine Kunstfreundin, begabt mit allen Eigenschaften, die zur würdigen Lösung einer solchen Aufgabe erforderlich sind, und dies will wahrhaftig nicht wenig sagen, zumal in einem so colossalen Raume, als der von der kaiserl. Reitschule gebotene; vielleicht das imposanteste und grösste Local, in welchem Musikaufführungen Statt finden. — Mehrere Nummern mussten wiederholt werden, man schwamm in diesen vertraulichen, das Herz ausfüllenden Melodieen, wie in Fluten des Entzückens. Das Meisterwerk, zu dessen Einübung nicht mehr als zwei Proben erforderlich waren, hatte in *Schmiedl*, unterstützt von den Professoren *Hellmesberger* und *Fischhof* und dem Vereinsmitgliede *Krall*, einen bewährten Musikfestdirigenten; da fehlte auch nicht ein Zug von einiger Bedeutung. Es mag dies zugleich einen Maassstab für die Masse, Qualität und Beweglichkeit der hiesigen ausübenden Kräfte geben. Ein Aufruf — ein animirendes Werk — ein verlässlicher Dirigent — etliche Proben, von welchen höchstens eine vollständig genannt werden kann — und im Nu steht eines der grandiosesten Musikfeste da, hervorgezaubert aus den Mitteln einer musikalischen Bevölkerung, die in gewohnten Linien fortwogend, einige Stunden vor- und nachher kaum davon spricht. Ein Musikfest, zu dem anderwärts von allen Seiten Contingente geliefert werden müssen, dessen Abhaltung ein Ereigniss, das selbst fernen Kreisen seine Bewegung mittheilt, wird hier gleich einem Walzenspielwerke aufgezogen, und läuft auch wie ein solches wieder ab. Ehe man sich es versieht, steht eine kleine Armee Kunstfähiger auf den Beinen und gewinnt eine musikalische Schlacht, ohne Aufhebens, ohne Vorbericht und mit wenig Nachberichten. Man musicirt entzückt, hört entzückt an, verlässt entzückt den Saal und — — liest im Nachhausegehen, was Abends die Theater bringen. Aufmerksame und unbefangene Beobachter werden mir in der Behauptung gewiss beipflichten, dass die ganze hiesige — von der „Gesellschaft der Musikfreunde" eifrig in Schwung gebrachte — Musikfestaffaire zu den characteristischsten Zügen im Wiener Musikleben gehöre.

Der „Wiener Chorregentenverein" gab mit mehreren hundert Individuen „Hercules," Cantate in drei Abtheilungen von *Händel* (1744). Es ist dies die letzte der Bearbeitungen aus der erprobten Feder des geehrten Tonveteranen Hofrath *v. Mosel*. Bürgschaft genug für die Sachkenntniss, den Geschmack und die Schonung des Originals, mit welchen das ganze Werk uns näher gerückt wurde. Nur wenig hatte der Herr Bearbeiter aus der Oper „Semele" desselben Tonsetzers (1743) in die Can-

tate herübergenommen. Bei alledem vermochte das Werk nicht die Wirkung der andern *Händel*'schen Oratorien hervorzubringen. Einmal ist die Handlung zu wenig dramatisch, da sie eigentlich nur das Ende des Helden, von der eifersüchtigen Dejanira herbeigeführt, behandelt, und den Chören blos reflectirende Stimmungen zuweist; dann laborirt aber auch ein grosser Theil der Musik an einer Steifheit, Kälte und Monotonie, mit welcher selbst die wärmsten Verehrer *Händel's*, deren Zahl hier erheblich, sich nicht befreunden können. Doch hat „Hercules" wieder viele Partieen, namentlich in der dritten Abtheilung, von solch deutscher Urkraft, Wahrheit und ergreifendem Ausdrucke aufzuweisen, dass, meines Erachtens, dieses, *Händel's* jedenfalls würdige, Tonwerk, bei gehörigen Kürzungen, den Freunden dieser classischen Musikgattung immerhin höchst willkommen sein müsste. — Zur Ausführung ist ein Sologesangquartett von virtuoser Durchbildung erforderlich. Hier war es durch *Staudigl*, den Gesangdilettanten *Rettinger* und die Hofopernsängerinnen *van Hasselt-Barth* und *Diehl* besetzt. Das schwierige Tonwerk, durch dessen Wahl die Unternehmer jedenfalls eine schöne Kunstintention bewiesen, ging unter Leitung *Schmiedel's* so gut zusammen, als die dürftigen Proben es nur immer gestatteten. — Der k. k. Hof-Vicecapellmeister Herr *Ignaz Assmayr* veranstaltete auch in diesem Herbste eine musikalische Academie, worin er eine neue Symphonie (B dur), zwei Psalmen und zwei Nummern aus dem Oratorium „Das Gelübde," sämmtliche Pieçen von eigener Composition, aufführen liess. *Assmayr* ist ein gereifter, kenntnissreicher Componist von umfassendem Partiturstudium. Er weiss für jeden Vorwurf gute Formen, gute Mittel und gute Effecte zu wählen, und hält sich, seiner künstlerischen Thätigkeit nach, nur an grössere, meistens kirchliche Aufgaben. Oben angeführte Stücke, von entsprechenden Kräften ausgeführt und von ihm selbst dirigirt, fanden in diesem Sinne denn auch beifällige Anerkennung.

Von den Concerten, welche den Soloinstrumenten gewidmet, machten sich bisher blos die des hier anwesenden 13jährigen Pianisten *Carl Filtsch* höchst vortheilhaft bemerkbar, über welchen ich in meinem Nächsten berichten werde.

Feuilleton.

Am 1. December wurde an der Pariser komischen Oper zum ersten Male mit vielem Beifall gegeben: L'esclave de Camoens, Musik von dem jungen aus Mecklenburg gebürtigen Componisten *Flotow*.

Concertmeister *Sommer* in Weimar hat daselbst ein neuerfundenes Instrument producirt, Namens Euphonion. Es machte durch seinen Wohlklang, ähnlich einer Posaune, doch zweifach stärker als diese, einen sehr angenehmen Eindruck, namentlich mit Begleitung der Orgel (durch Herrn Professor *Töpfer*).

Der Kostenanschlag für das in Hannover zu erbauende neue Theater beträgt 600,000 Thlr. Die Forderung soll den nächstens zusammentretenden Landständen vorgelegt werden.

Ankündigungen.

Im Verlag der Unterzeichneten werden nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Trois Divertissements

pour le Piano

sur Dom Sébastien de Donizetti

par

Henri Herz.

Op. 139.

Leipzig, den 10. Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Bei **F. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Ueber den Bau der Geige

und anderer Saiteninstrumente.

Zum Gebrauche für Künstler, Dilettanten und Instrumentenmacher. Nach einem in der Académie des Sciences in Paris von Savart gehaltenen Vortrage in's Deutsche übertragen.

15 Ngr.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch Herrn **Fr. Kistner** in Leipzig zu beziehen:

Döhler, Th., Adieu à Copenhague. Romance pour Pianoforte et Violon. 12½ Ngr.

Ernst, H. W., Le Carneval de Venise, arrangé pour le Pianoforte seul par B. C. 12½ Ngr.

— — Elégie. Chant pour le Violon avec Piano (Edition nouv. et corrigée p. l'auteur) av. Portrait. 15 Ngr.

Gade, N. W., Frühlingsblumen. 3 Stücke für das Pianoforte. Op. 2. 10 Ngr.

— — Nordiske Tonebilleder. Fantasieen für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 4. 17½ Ngr.

Gade et **Helsted,** Napoli. Ballet arr. p. le Pfte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Helsted, Ed., Le Toréador. Ballet arr. p. le Pfte. 17½ Ngr.

Lövenskjold, H. v., Romance med Chor og Pfte. 5 Ngr.

Lumbye, Wilhelmine-Polka pour le Pianoforte. 4 Ngr.

— — Militair-Polka für das Pianoforte. 4 Ngr.

Svenska Sånger (Schwedische Gesänge) v. Lindblad u. Gejer med Pianoforte-Accomp. 5 Ngr.

Unter der Presse befindet sich:

Bazzini, L'Esule. Romance avec Acc. du Piano.

Döhler, Adieu à Copenhague. Romance arr. pour le Piano à 4 mains.

Dütsch, Otto, Matrosen. Romance med Pianoforte.

Gade, N. W., Agnete og Havmanden. Lyrisk Drama af Andersen. Clavecr-Udtog. Op. 3.

— — Skandinavische Volksgesänge, harmon. bearbeitet für's Pianoforte allein.

Gurlitt, C., 6 Gesänge mit Pianoforte Acc.

Lövenskjold, H. v., Gesänge aus der Oper Hulen i Hulafjeld mit Pianoforte Acc.

Lumbye, Sechs Tivoli-Tänze für's Pianoforte.

Polyhymnia. Sammlung von Liedern für 4 Männerstimmen von skandinavischen Componisten. 1ⁿ Heft.

Copenhagen, im December 1843.

C. C. Lose & Olsen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar. № 3. 1844.

Inhalt: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen.

(Beschluss.)

Hier muss nun der „Kinderscenen" — Op. 15, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel — gedacht werden, welche unstreitig zu *Schumann's* besten Leistungen in diesem Genre gehören, und worüber wir uns etwas ausführlicher zu äussern gedenken. Vermöge einer halb prophetischen und halb poetischen Intuition und jener vorzugsweise nur der objectiven Anschauung eigenen geistigen Geschmeidigkeit ist es dem Componisten hier gelungen, sich dergestalt in einzelne Stimmungen, Zustände und hervortretende Momente der Kinderwelt zu versenken und sich derselben in einem Grade musikalisch zu bemächtigen, dass ein sinniges Gemüth sich davon im Innersten ergriffen und auf's Lebhafteste angesprochen fühlen muss. Wodurch ist diese ungewöhnliche Wirkung hervorgebracht, wodurch wird der Zuhörer in eine so vollkommene Illusion versetzt? Durch die Wahrheit der Schilderung, durch die Naturtreue des Colorits; dadurch, dass der Tondichter ganz in seinem Gegenstande aufgegangen ist, sich ganz und gar in ihn hinein oder vielmehr zurück gelebt und zurück empfunden, mit einem Wort: dass er den lieblich naiven, in süsser Sorglosigkeit aufquellenden, ächt kindlichen Ton auf's Glücklichste getroffen hat.

Diese „Kinderscenen" beweisen am Einleuchtendsten, dass auch in engern Raum, in die Grenzen einer bestimmten Form sich Bedeutsames und Characteristisches drängen lässt; dass es dazu nicht gerade immer nöthig, der wild und planlos schweifenden Phantasie den Zügel schiessen zu lassen, und sich dem Zufall, der Willkür in die Arme zu werfen. Gerade überlegene Kunstgeister fühlen sich oft von einer Art edeln und feineren Stolzes gestachelt, und setzen eine Ehre darein, sich der Herrschaft gewisser Gesetze und Regeln willig zu unterwerfen; denn sie sehen sehr wohl ein, dass es ja gerade desto ruhmvoller, und ihr Verdienst ihren Triumph nur erhöht, bei oder trotz aller Achtung formeller Grenzen und Fesseln doch Grosses und Eigenthümliches geleistet zu haben. —

Auch der „Arabeske," Op. 18, und des „Blumenstücks," Op. 19, muss lobend gedacht werden, welche Arbeiten sich indess mehr durch melodischen Fluss, durch Klarheit und Fasslichkeit und durch ihre liederartige Haltung, als durch besondere Originalität bemerklich machen. — Letztere wird durch eine hin und wieder hervortretende Familienähnlichkeit mit *Mendelssohn's* „Liedern ohne Worte" und *J. Field's* Notturnen und Romanzen einigermaassen beeinträchtigt. Das Weiche, Schwärmerische, der zarte, lyrische, fast weibliche Character der *Field*'schen Cantilene klingt unverkennbar aus beiden Stücken uns an; doch wird man von dieser Aehnlichkeit eben nicht unangenehm berührt; vielmehr wirkt sie dadurch höchst wohlthuend, dass *Schumann* ihr noch einen Vorzug beizugesellen wusste, der dem Engländer stets fremd geblieben und der ihn weit über *J. Field* erhebt; und zwar gründet sich diese Ueberlegenheit auf den Umstand, dass in Hinsicht auf harmonische Ausstattung und sonstige Zuthat in Figuren und Begleitungsformen sich Alles ungleich gediegener, voller und mannichfaltiger gestaltet, kurz künstlerisch bewusster, fertiger erscheint, als es bei *J. Field* jemals der Fall ist, wo so manches Lose, unsicher und unwillkürlich Zusammengestellte beinahe auf eine Dilettantenhand schliessen lässt.

Selbstständiger und bedeutender ist jedenfalls die „Humoreske" (Wien, bei Pietro Mechetti) und die „G moll-Sonate" (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), welche beide wir unbedenklich als die bedeutendsten, die Glanzstücke der ganzen, des Gediegenen und Eigenthümlichen so viel enthaltenden Sammlung glauben bezeichnen zu dürfen. — In der „Humoreske" ist es die grosse Mannichfaltigkeit in Inhalt und Form, der stete und rasche, obwohl immer natürliche und ungezwungene Wechsel der verschiedenartigsten Bilder, Vorstellungen und Empfindungen, der phantastisch und traumhaft durcheinanderwogenden und verdämmernden Erscheinungen, wodurch das Interesse von Anfang bis zu Ende nicht nur wach erhalten, sondern fortwährend immer gesteigert wird. —

Es wird immer eine der schwierigsten Aufgaben für den Aesthetiker bleiben, die musikalische Wirkung durch Worte auszudrücken — das Unbeschreibliche, Geistigste durch Umschreibungen zu erklären und zu versinnlichen; — das Sinnigste, Feinste und Gewiegteste, was er in diesem Falle auch immer vorbringen mag, wird und muss neben der Sache selbst immer unvollkommen, dürftig, kalt und gezwungen erscheinen. — — Doch soll uns dies nicht abhalten, wenigstens einen Versuch zu machen, den eigenthümlichen Eindruck, den die „Humo-

reske" bei uns hervorrief, — wäre es auch nur halb und halb und ungefähr — zu schildern; sollte diese Schilderung auch immer eine rein subjective, ganz und gar dem individuellen Gefühl entspringende sein und wir uns selbst bei unserer Auslegung zuweilen etwas von den eigentlichen Intentionen des Componisten entfernen, so wollen wir uns darüber mit dem allgemeinen Loose der Commentatoren beruhigen, die oft Manches, was der Künstler, in der Fülle der Gefühle und im Feuer und Aufschwung der Begeisterung, seinem Werke, sich selbst unbewusst, einverleibte — scharfsinnig herausfinden, dagegen aber auch sich Manches, was der Erstere mit voller Bewusstheit und bestimmter Intention hineintrug, entgehen lassen. Ueberdies sind ja mehrere, verschiedene Auffassungen ein und desselben Werkes gar wohl denkbar, und jede einzelne kann, vom individuellen Standpuncte des Auffassenden aus, im hohen Grade verständig, entsprechend und scharfsinnig sein, kann — so zu sagen — irgend ein neues Thor der Verständniss eröffnen und den Schlüssel zu bisher noch verborgenen Geheimnissen des Geistes liefern, worauf unter Andern auch *Novalis* hinzudeuten scheint, wenn er irgendwo sagte: „dass ein Werk desto interessanter und ein ächter Ausfluss der Persönlichkeit ist, je mehr Veranlassungen, Bedeutungen, mehrfaches Interesse, mehr Seiten, überhaupt je mehr Arten, verstanden und geliebt zu werden, es hat." Dies scheint uns gerade bei der mehrerwähnten Composition der Fall zu sein. — Wenn wir daher ohne weitere Umschweife bekennen, dass wir uns daraus mit einer ganz eigenthümlichen, herben, aber kräftigenden Frische, wie von reiner Bergluft angeweht fühlten, bald wieder von stürzenden Waldbächen in jugendlich frischem Ungestüm uns umbraust vermeinten; wenn wir hinzufügen, dass ein eigenes, schauerlich süsses Gefühl von Kraft, von geistiger Fülle und Gesundheit dieser „Humoreske" inne zu wohnen scheint, das sich nach und nach dem Zuhörer mittheilt, und ihn allmälig mit einer so vollkommenen, seligen und tiefen Befriedigung erfüllt, wie nur dem innersten, geheimsten Born des Gemüths entquollene Weisen und ächte, erdentrückte Begeisterung sie zu Wege zu bringen vermögen, — so glauben wir damit die Wahrheit eben nicht verfehlt zu haben, sondern ihr vielmehr — wenn auch auf eigene Weise — ziemlich nahe gekommen zu sein. —

Noch reichlichere Ausbeute für die Besprechung und bedeutendern Stoff zu allerhand Erörterungen und abentheuerlichen Auslegungen würde die G moll-Sonate darbieten; wir wollen uns jedoch auf die Erwähnung des Umstandes beschränken, dass der Componist hier sich der bestehenden, vorgefundenen Sonatenform bedient und diese fast durchgehends consequent festgehalten hat.

Was bereits bei den „Kinderscenen" in Bezug auf Beobachtung gewisser Schranken und Kunstgesetze gesagt wurde, findet auch auf die „Humoreske" und „G moll-Sonate" wiederholte Anwendung, nur ist zu unterscheiden, dass in den beiden letztern Compositionen Plan und Anlage ungleich ausgedehnter und bedeutender, dass die Formen und Dimensionen entwickelter und grösser sind und Alles hier ausgeführter, durchgearbeiteter (während dort mehr skizzenhaft und flüchtig angedeutet) erscheint, überhaupt ein höherer und kühnerer Gedankenflug sich darin offenbaret.

Noch sind die „Nachtstücke," Op. 23, Wien, bei Mechetti, zu erwähnen, die in ihrer rhapsodischen, willkürlichen Zusammenstellung etwas Improvisatorisches, etwas, wie dem Augenblick, der zufälligen Laune Abgenommenes an sich tragen. —

Ferner der „Faschingsschwank aus Wien," Op. 26. Ein Seitenstück zu den Carnevalsscenen; wenigstens findet man ganz die bunte Abwechselung, die heitere, vergnüglich übersprudelnde Laune darin wieder. — An allen Enden humoristisches Wetterleuchten; von allen Seiten fahren die Raketen des Witzes und lustigen Uebermuths in die Höhe, umzischen uns die Sprühteufel schalkischen Spottes und des ausgelassensten Muthwillens, z. B. Seite 7 und 8—9, wo unter Anderm das altväterische, auch in den Carnevalsscenen auftauchende, ächt spiessbürgerliche und philiströse Motiv: „Als der Grossvater die Grossmutter nahm" — einen grotesken Contrast herbeiführt und eine ächt komische Rococowirkung hervorbringt. Das musikalisch Gehaltreichste dieser Fantasiebilder ist unstreitig das Intermezzo No. 4, das uns von der ganzen Sammlung am Meisten zusagte. — Wie indess ein so finsterer Gesell, so ein Störenfried und ächter Bruder Griesgram, der aus seinem Es moll-Visier unheimlich und drohend genug hervorblickt, sich in die heitere Umgebung verlieren und in diese fröhliche Gesellschaft gerathen konnte, ist in der That nicht wohl abzusehen. — Der rauhe, ernste und strenge Ton, vor dem plötzlich alle Lust und Heiterkeit zum Tode erstarren muss, ist jedenfalls für einen „Schwank" nicht passend. Ist es erst glücklich überstanden, dieses „Intermezzo," so athmet man hoch und frei auf, als fühle man sich von einem bösen Zauber erlöst und möchte ihm nachrufen, was *Shakespeare* den Orlando zu Maitre Jacques *) sagen lässt: „Ich freue mich über euren Abschied: Gott befohlen, guter Monsieur Melancholie!" —

Hiermit wollen wir denn unser Thema einstweilen als erledigt betrachten und die Verhandlungen darüber beschliessen. Ob es uns gelungen, uns dabei jener Objectivität im Urtheil und jener Unbefangenheit zu bemächtigen, welche bei Erforschung und Entdeckung der Wahrheit in allen Dingen unerlässlich ist, und ohne welche selbst der noch so erleuchtete Kunstkritiker nie etwas allgemein Giltiges und durchaus Erschöpfendes wird zu liefern vermögen, dies bleibe fremder Einsicht zu entscheiden überlassen; indess dürfen wir immerhin versichern, fortwährend unser Augenmerk darauf gerichtet und überall nach Kräften und mit bestem Willen mindestens darnach gestrebt zu haben, so dass mit Wissen und Absicht gewiss Nichts in unsere Arbeit übergegangen ist, was durch zu individuellen Anstrich, oder durch einen Beigeschmack von Privatvorurtheil und persönlicher Vorliebe die Unparteilichkeit und somit die Wahrheit und Competenz unserer Aussprüche verdächtigen oder bezweifeln lassen könnte. Ob diese letztern auch zuweilen tadelnd ausgefallen, und zu welchen Ausstellungen wir uns auch hin und wieder veranlasst ge-

*) „Wie es Euch gefällt."

funden haben mögen, so viel ist gewiss und lässt sich als Gesammtresultat vorliegender Erörterung feststellen, dass *Schumann's* Clavierompositionen den merkwürdigen, bedeutenden Kunsterscheinungen der Gegenwart beizuzählen sind, welche durchweg sich durch ein edles, hohes Streben auszeichnen und manche Keime einer neuen Zeit in sich schliessen.

Wie alles Tiefe und Tüchtige, wie alles Ernste und Innerlichsteigene werden auch sie erst mit der Zeit und nicht ohne Mühe in's grosse Publicum dringen und nur langsam zu weiterer Verbreitung und Anerkennung gelangen, dann aber desto sicherer auf tonkünstlerische Richtung überhaupt, wie auf das musikalische Denken insbesondere, eine nachhaltige Wirkung ausüben. — Vorliegender Versuch, zu allgemeiner Theilnahme und erhöhter Aufmerksamkeit für die in Rede stehenden Compositionen anzuregen — wie früh oder spät auch er sich eines Erfolgs zu erfreuen haben möchte — in uns lebt die Ueberzeugung, dem wahren Interesse, überhaupt der Sache der Kunst dadurch einen wesentlichen und fördernden Dienst geleistet zu haben. —

Recensionen.

Doux souvenirs (Holder Traum schöner Tage). Mélodie. Paroles d'*Hippolite Dugied*, Musique de *Fr. Burgmüller*. Mit französischem und deutschem Texte. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

So wie fast alle Lieder dieses Componisten, so hat auch dieses artige alla Polacca gehaltene, ohne gerade tief und originell zu sein, etwas Frisches und Gefälliges. Es ist, wie auf dem Titelblatte nicht bemerkt worden, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gesetzt.

1) Hol über, Gedicht von *Tonner*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.
2) Mutterseelenallein, Lied von demselben für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von demselben. Ebendaselbst. Preis 18 Kr.
3) Schlummerlied und Sie liebt dich, Gedichte von demselben, für eine Singstimme u. s. w., componirt von demselben. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

Diese Lieder schliessen sich der Zahl der besseren an. Sie sind sämmtlich in einem leichten, reinen und runden Guss entworfen und sauber ausgeführt, und zeugen von einem achtbaren, wohl cultivirten Talente. Originell und dabei doch gefällig ist vorzüglich das „Mutterseelenallein" und das „Schlummerlied. Beide haben uns vorzüglich angesprochen.

1) Die Stille, Gedicht von *Max v. Eichendorff*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *W. Speier*. Op. 46. Ebend. Pr. 27 Kr.
2) Die Einsame, Gedicht von *Schuhmacher*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *W. Speier*. Op. 47. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Der Componist hat aus diesen, eben nicht vorzüglichen Gedichten mehr zu machen gewusst, als wir's für möglich gehalten hätten, und seinen Texten viel Ehre angethan. „Die Stille" hat Recensent mit Vergnügen wiederholt gehört. Schade um die hübsche Musik zu so unbedeutendem Texte!

Das öde Haus, Ballade von *Kahlert*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *J. Rosenhain*. Ebendaselbst. Preis 45 Kr.

Herr Dr. Löwe in Stettin hat durch seine geistreichen Balladen den Componisten, die sich in dieses Fach wagen, einen sehr schweren Stand gemacht. — — Obgleich es dieser Rosenhain'schen Ballade nicht an einzelnen guten Zügen fehlt, so hat doch der Verfasser, nach unserem Gefühl, durchaus nicht den rechten Balladenton getroffen und sein sonst achtbares Talent scheint uns nicht für dieses Genre geeignet zu sein. Es kommt Alles zu gesucht, oder wie man sagt: zu gemacht heraus. Es fehlt dem Werke die innere sichere Haltung, der ächt künstlerische Fluss und Guss. Dazu möchte es selbst einem geistvollen und gewandten Sänger schwer fallen, etwas Rechtes aus dieser Ballade zu machen und sich damit Beifall zu erwerben. — Es thut uns leid, dieses strenge Urtheil aussprechen zu müssen. Aber wir können nicht gegen unser Kunstgewissen urtheilen. —

1) In die Ferne, Gedicht von *Rhetke*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *A. Oechsner*. Op. 3. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.
2) Das Fischermädchen, Gedicht von *Heine*. Barcarole für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, von demselben. Op. 4. Ebend. Pr. 45 Kr.

Wenn der Verfasser sich überall, zumal in No. 1, einer natürlichen Declamation befleissigt hätte, so würden wir über diese Compositionen, die ersten, die wir von ihm kennen gelernt, ein unbedingtes Lob aussprechen können. No. 2 kennen wir schon in einer ziemlichen Menge von Compositionen. Doch haben wir auch diese mit Interesse gehört und die Zugabe des obligaten Violoncello ist ein guter Gedanke.

1) Die Nonne, Gedicht von *J. v. Mosen*, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Vincenz Leicht*. Op. 13. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.
2) Auf Flügeln des Gesanges, Gedicht von *Heine*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von demselben. Op. 14. Ebendaselbst Preis 36 Kr.

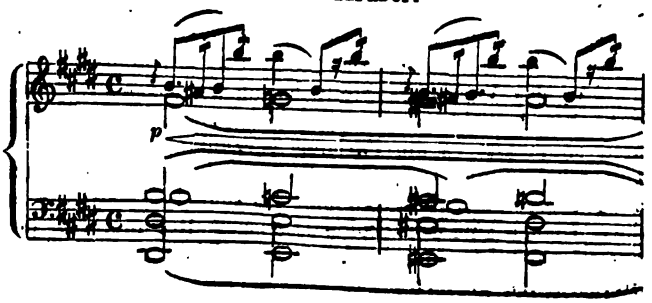
An des Verfassers Stelle hätten wir das widrige Gedicht No. 1 nicht componirt. Sollte es aber doch geschehen, so musste es die Färbung verzeiflungsvoller Bitterkeit erhalten und tragisch gefasst werden. No. 2 ist ganz artig componirt, allein es fehlt das südliche Colorit. Alle diese Lieder sind sehr splendid ausgestattet und, blos die Speier'schen ausgenommen, mit zum Theil recht artigen Steindrücken geziert. —

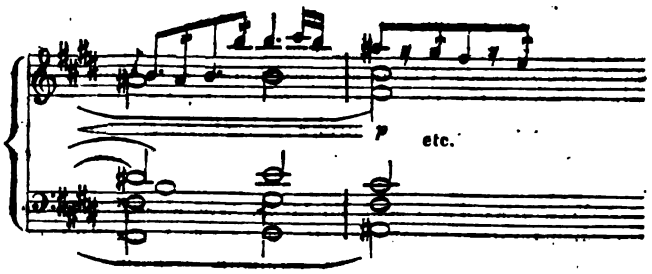
Six Divertissemens en forme de marches pour le Piano (Pianoforte) à 4 mains, composés par *Ch. Schwenke*. Oeuv. 60. Cah. 1 et 2. Braunschweig, bei Meyer jun. Preis à 1 Thlr.

Wer diese Divertissements auf sein Pianofortepult bekommt, lasse sich nur nicht etwa, wie es beinahe uns selbst geschehen wäre, sogleich durch den Anfang des ersten vom Weiterspielen abschrecken. Recensent begreift nicht, wie dem Verfasser, der sogleich im Trio jenes ersten Stückes, so wie in allen folgenden, so feine picante und zum Theil schöne und edle Gedanken bringt, jene, nach unserem Dafürhalten ziemlich unerquickliche Partie entschlüpfen konnte. Im Uebrigen aber kann man sich von diesen Divertissements, wenn man sich die Mühe giebt, die rechten Tempi für sie aufzufinden und den eigenthümlichen Intentionen des Verfassers nachzudringen, weit mehr, als — ein Divertissement versprechen. Wer indess kühne, halsbrechende Turnübungen für die Finger, wer das Pfefferkuchenwerk modischen Passagenwustes begehrt, der findet hier seine Rechnung nicht.

Schliesslich erlauben wir uns noch an den Herrn Verfasser, dessen eigenthümliche Erfindungskraft und dessen Reichthum an interessanten melodischen und harmonischen Wendungen und Effecten wir achtungsvoll anerkennen, die Frage: Warum ist die herkömmliche, in einigen dieser Divertissements mit Geist und Geschick durchbrochene Marschform, der zu Folge man auf das Trio (wozu überhaupt noch diese, ganz bedeutungslos gewordene Benennung!) die kahle Wiederholung des ersten Satzes eintreten lässt, dennoch in anderen beibehalten worden? Es scheint uns vor dem Forum einer gesunden Aesthetik unstatthaft, dass man in solcher Weise den Anfang auch wieder zum Ende mache. Wo bleibt da die lebensvoll sich steigernde Progression der Gedankenentwickelung? — Nach unserer Ueberzeugung muss, wenn in die Marschform Geist und Leben, Sinn und Bedeutung kommen soll, auf den Mittelsatz (Trio) ein, die in dem ersten vorherrschende Stimmung noch steigernder Schlusssatz folgen. Die kahle Rückkehr des ersten erscheint uns matt, unbelebt, unkünstlerisch, unerquicklich. Der Herr Verfasser hat dies wohl auch gefühlt, allein nicht überall, mit strenger Consequenz, practisch geltend gemacht, —

Eine von ihm gebrauchte und in einer besonderen Anmerkung erörterte „Quintenfolge“ (Cah. 2, S. 8) erscheint auch unserem Ohr, bei discretem Vortrage, nicht sonderlich anstössig, allein doch immer nur, unter höherer Nothwendigkeit der Idee, statthaft. Man sehe die Sache selbst und entscheide darüber.





Die äussere Ausstattung des Werkes ist elegant. Es verlangt zwar keine Bravourspieler, allein doch sehr aufmerksame.

Blätter und Trauben, Lieder für heitere Kreise von *Joh. N. Vogl*, mit Melodieen von den vorzüglichsten Componisten Oestreichs. Zweite Auflage. 124 S. 8. Wien, bei Jasper 1843.

Der fleissige Sänger bietet hier 61 Lieder, sämmtlich mit grösstentheils mehrstimmigen Tonweisen versehen. Frohen Zechern eine empfehlenswerthe Gabe. Dass nicht alle Lieder und Weisen in diesem artigen Hefte gleich neu, eigenthümlich und ansprechend sind, kann, bei einem schon so vielfach behandelten Gegenstande, nicht zum Vorwurfe gereichen. Es ist vielmehr zu bewundern, dass der Dichter auf einem so ausgebeuteten Felde immer noch seine frischen Blüthen zu brechen gewusst hat, wie denn gar manche dieser Trinklieder in der That von höherem dichterischen Werthe sind, während sich wiederum die meisten durch glücklich erfundene Tonweisen auszeichnen, unter deren Verfassern indess auch manche nicht Oesterreich angehörende Namen vorkommen. Dass nicht nur der Character und Aufenthaltsort der Componisten, sondern auch Ort, Jahr und Datum ihrer Geburt angegeben sind, giebt der Sammlung noch einen besonderen literarischen Werth, welche sich übrigens den Beifall, den sie bereits in ihrer ersten Auflage gefunden, auch, in noch weiterem Kreise, in der vorliegenden zweiten erwerben wird. Die Ausstattung ist des gefeierten Dichters und seiner hier gebotenen Gaben würdig.

La fontaine. Le feu follet. Deux morceaux de Salon pour le Piano(forte), composés par *Berthold Damcke*. Oeuv. 13. Cah. 1. 15 Sgr. Cah. 2. 25 Sgr. Berlin, bei Paez.

Es ist sehr lobenswerth, dass der Herr Verfasser nicht, so wie so viele Andere, in's Blaue hineincomponirt, sondern nach Ausprägung poetischer Ideen gestrebt und dieselben durch jene Ueberschriften: „La fontaine“ und „Le feu follet“ angedeutet hat. So weiss man doch gleich, was er gewollt und erstrebt hat, und kann mit Sicherheit darüber entscheiden, wie es ihm gelungen ist, seine Intentionen zu erreichen. Unserer Quellentheorie nach ist aber seine „Fontaine“ nicht sowohl eine Quelle, als vielmehr eine sehr ansprechende Scene an einem sanft zwischen schattigen blumenreichen Ufern dahingleitenden Strome. Für das enge geheimnissvolle Arbeiten, Sprudeln und Murmeln einer Quelle ist uns die von ihm ge-

brauchte sanft wogende, und in dieser Hinsicht sehr malerische Bassfigur zu breit und zu mächtig. Damit stellen wir übrigens keineswegs in Abrede, dass diese Arbeit ein recht freundliches, geistvolles Naturbild gebe.

Die wunderbaren Schauer eines Irrlichttanzes scheint der Verfasser noch nicht selbst erlebt zu haben. Er würde sonst gewiss dem „Feu follet" eine andere, unheimlichere, grausigere Färbung gegeben haben, als sie die an und für sich sehr brav durchgeführte Triolenfigur bietet. Uebrigens ist das tief Schauerliche, Schleichende und dann wieder seltsam Hüpfende, das aus tiefer Nacht Heraufblinkende eines Irrlichts ein sehr ergiebiger Gegenstand für einen musikalischen Landschafter, den man indess, wie alle anderen aus der Natur gegriffenen, nur nach tüchtigem Studium ihres geheimnissvollen Lebens treffen kann. An und für sich bieten beide Hefte wohlgeübten Spielern eine interessante Unterhaltung. Ausstattung splendid.

Amusemens de salon. Trois nouvelles nocturnes pour le Pianoforte par *Jacques Schmitt*. Oeuv. 320. Hamburg, bei Kranz. Preis 1 Thlr.

Ansprechende Themen, frei in Thalberg'scher Manier variirt, also ganz für den „Salon" geschaffen. Wir zweifeln nicht, dass der Verfasser damit dort sein Glück machen werde. *K.*

Nachrichten.

Leipzig, den 16. Januar 1844. Am 3. Januar d. J. gab im Saale des Gewandhauses Herr *Nepoleone Moriani*, unterstützt von einem Fräul. *Rosetti* und einem Herrn *Ciabatta*, eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher, blos mit Pianofortebegleitung, folgende Stücke ausgeführt wurden: Terzett aus Lucrezia Borgia, gesungen von Fräul. *Rosetti* und den Herren *Moriani* und *Ciabatta*. — Romanze von *Donizetti*, gesungen von Herrn *Moriani*. — Introduction und Variationen über ein Lied „Das Lob der Thränen," von *Fr. Schubert*, componirt von *F. David*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim* aus Wien. — Cavatine aus der Oper „Rolla," von *Ricci*, gesungen von Fräul. *Rosetti*. — Duetto buffo aus Don Pasquale von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Rosetti* und Herrn *Ciabatta*. — Arie aus dem Piraten von *Bellini*, gesungen von Herrn *Moriani*. — Zwei Lieder, gesungen von Herrn *Ciabatta*. — Duett aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Rosetti* und Herrn *Ciabatta*. — Duett aus Linda di Chamouny von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Rosetti* und Herrn *Moriani*.

Wir wissen nicht, ob Herr *Moriani* in Italien, seinem Vaterlande, als Gesangkünstler hoch gestellt und geschätzt wird; in Deutschland hat er sich, hauptsächlich durch seine wiederholten Gastdarstellungen auf dem Theater zu Dresden, enthusiastische Anerkennung und grossen Ruf erworben, ja so entschiedenes Aufsehen erregt, dass wir mit Recht Ungewöhnliches erwarten und bedeutende Ansprüche an seine Leistungen machen durften. Als ganz vorzüglich, von seltener Schönheit, Kraft und Frische ist uns immer seine Stimme gerühmt worden, während man seine Gesangbildung nicht selten einseitig, nur auf die neueste italienische Opernmusik geschult, den Anforderungen, welche man überhaupt an einen durchgebildeten italienischen Gesangkünstler zu machen gewöhnt ist, nicht entsprechend finden wollte. Aus eigener Ueberzeugung können wir jetzt dem letzten Urtheile nicht widersprechen, und dem Lobe der Stimme nicht ganz beistimmen. Es ist nicht zu leugnen, man hört Herrn *Moriani's* Stimme an, dass sie schön war, man hat immer noch ein tüchtiges Material vor sich, allein Frische und jede schöne, gewinnende Eigenthümlichkeit der Jugend sind nicht mehr da; es ist nicht mehr Wohllaut in jedem Tone, nicht mehr die natürliche Macht im Klange, die, oft ohne Absicht und Verdienst des Sängers, unwiderstehlich wirkt, die tief in's Herz dringt, auch wenn sie nicht vom Herzen kommt. Unter solchen Verhältnissen tritt nun Das, was man bisher in der Geschmacksrichtung der Leistungen des Herrn *Moriani* als eine zu einseitige Ausbildung für die neuesten italienischen Operacompositionen erkannte, überhaupt als ein Mangel der Gesangbildung im Allgemeinen hervor. Es scheint in Italien nicht besser, als in Deutschland, zu sein, und die italienischen Sänger scheinen eben auch nur Das zu lernen, was sie für die Opern brauchen, die gerade jetzt auf der Bühne besonders gelten und heimisch sind. Die Italiener haben hierbei allerdings viel leichteres Spiel, als wir Deutsche, denn sie singen und brauchen nur italienische Musik, während wir die Musik aller Welt singen und brauchen, wenigstens zu brauchen glauben. Seit nicht mehr *Rossini's* Coloraturen- und Guirlanden-Arien die italienischen Theater beherrschen, sondern *Bellini's* durchsichtige noten- und passagenarme Sentimentalität durch *Donizetti's* nachgeformte Operalegion darauf heimisch geworden ist, scheinen sich auch die italienischen Sänger nur wenig um Volubilität der Stimme, um Coloratur u. dergl. zu kümmern; die einzige und immer wiederkehrende sogenannte Ausschmückung ihres Gesanges, ja auch Das, was sie vielleicht Vortrag nennen mögen, besteht in einem aus Frankreich erhaltenen grellen Schattiren durch Forte und Piano, und in einem säuselnden, leicht hingehauchten Mezza voce. In solcher Art zu singen ist Herr *Moriani* ein Muster; ein gutes Muster deshalb, weil er nichts übertreibt, weil er Maass hält überall, weil er der an sich armen Vortragsweise durch gute Oeconomie Interesse zu gewinnen und sie dadurch weniger unleidlich zu machen weiss, als sie ausserdem ist und sein muss. Es giebt vielleicht keine Manier in der Kunst, die nicht ursprünglich wenigstens etwas wirklich Interessantes oder Gutes für sich anführen könnte, von dem sie eben ausgeartet ist; und Herrn *Moriani* muss man das Zeugniss geben, dass er die eben geschilderte Gesangmanier theilweise interessant zu machen, namentlich aber, dass er sich von den Extravaganzen derselben ziemlich frei zu halten weiss, obwohl er über die Manier selbst sich nicht zu erheben vermag, oder wenigstens es niemals versucht. Wie weit in technischer Hinsicht die Gesangbildung Herrn *Moriani's* reicht, lässt sich in dieser Art zu singen gar nicht beurtheilen; wir haben eine gute Tonbildung, ein ziemlich gutes nur nicht ganz leichtes Portamento, gute Vocalisation, aber nicht die geringste Coloratur, nicht

eine Spur von Triller, ja kaum einen Doppelschlag oder dergleichen von ihm gehört; über künstlerische Auffassung, Intention, Vortrag kann natürlich bei einem solchen Repertoir, wo ein Gesangstück immer nur eine schlechte Variation des anderen ist, gar nicht weiter gesprochen werden. Es ist überhaupt eine schwere Aufgabe, solche Musik einen ganzen Abend hindurch im Concert, und zwar nur vom Pianoforte begleitet, mit anhören zu müssen. Auf der Bühne, für welche dergleichen Musik gemacht ist, greift so Vieles zusammen, und der Zuschauer tritt gewöhnlich mit dem Zuhörer in so nahe Verbindung und Wechselwirkung, dass man am Ende nicht weiss, von wo der Effect ausgegangen und bei wem er eigentlich erreicht worden ist. Im Concert aber, wo man eben Nichts hat, als die Musik und ihren Sänger, da weiss man nur gar zu gut, was keinen Effect macht oder gemacht hat.

Fräul. *Rosetti* ist eine noch jugendliche Sängerin, mit zwar umfangreicher, klangvoller, aber sonst unbedeutender Stimme; ihre Ausbildung ist, was Coloratur, Triller u. dergl. betrifft, gut, im Uebrigen aber geschmack- und geistlos.

Herr *Ciabatta* besitzt einen angenehmen Bariton, aber noch sehr wenig Ausbildung, und ist fast nur als schwacher Dilettant zu betrachten. In dem Buffo-Duett aus Don Pasquale von *Donizetti*, das er mit Fräul. *Rosetti* sang, war er übrigens recht lobenswerth; das Duett aus Figaro von *Mozart* „Crudel, perche," ebenfalls mit Fräul. *Rosetti* gesungen, war dagegen von beiden Seiten eine sehr schwache Leistung. Unter den Liedern, welche Herr *Ciabatta* sang, befand sich eines von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* („Venetianisches Gondellied," No. 5 aus dem neuesten Heft Op. 57, aus H moll nach A oder As moll transponirt), das zwar viel zu langsam im Tempo und gar zu sentimental im Vortrage genommen, aber sonst, und zwar mit deutschem Text, recht gut gesungen wurde. Ueberhaupt dürfte Herr *Ciabatta*, bei recht fleissiger und guter Ausbildung, ein angenehmer und brauchbarer Sänger werden, da er zumal eine sehr gewinnende Persönlichkeit besitzt.

Das einzige wirklich Interessante, ja sehr Ausgezeichnete in dem ganzen Concert war ein Kinderspiel, das Violinspiel nämlich des jungen *Joseph Joachim* aus Wien, welcher Variationen von *F. David* über „Das Lob der Thränen" von *Fr. Schubert*, ebenfalls mit Pianofortebegleitung so gelungen vortrug, dass ihm wiederholt der allgemeinste und lebhafteste Beifall zu Theil wurde. —

Zwölftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 11. Januar 1844. Symphonie von *W. A. Mozart* (G moll). — Recitativ und Arie mit obligatem Pianoforte von *W. A. Mozart*, gesungen von Miss *Birch*, das Pianoforte gespielt von Herrn MD. *Hiller*. — Adagio für Waldhorn von *Lübeck*, vorgetragen von Herrn *A. Moralt*, königl. baier. Kammermus. aus München. — „Agnus Dei" von *L. Cherubini* (nach dem Originalmanuscript und zum ersten Male). — Fantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *P. Moralt*, königl. baier. Kammermusikus aus München. — Cavatine aus der Somnambula von *Bellini*, gesungen von Miss *Birch*. — Ouverture und Introduction aus „Wilhelm Tell" von *Rossini*.

Die Ausführung der Chöre in diesem Concerte hatte eine bedeutende Anzahl hiesiger Dilettanten übernommen. Wir haben schon öfter ausgesprochen, wie reich und glücklich Leipzig in dieser Hinsicht ist, wie leicht und schnell es hier möglich wird, grossartige und wirklich vortreffliche Gesangaufführungen zu machen, namentlich seitdem unter und durch *F. Mendelssohn* ein so frisches, erhöhtes Streben, eine so edle Richtung in die hier so allgemein verbreitete Kunstliebe gebracht worden ist. Es mag gewiss sehr selten gefunden werden, dass, wie in unseren Gewandhausconcerten, das Concertpublicum in sich selbst so reiche und kunstgebildete musikalische Mittel vereinigt und jederzeit aus Liebe zur Kunst gern geneigt ist, Musikaufführungen, für die es bezahlt, noch selbstthätig auf das Wirksamste zu unterstützen. Wir wissen recht wohl, dass, wie die Sache, so das Publicum, vorausgesetzt, dass es so gebildet ist wie das unserige, nur dabei gewinnen können; aber selten sind solche Erfahrungen dennoch gewiss und für uns und unsere Kunstfreunde nur desto ehrenvoller.

Die beiden Stücke, zu deren Ausführung Dilettanten mitwirkten, waren: das Agnus Dei von *Cherubini* und die Introduction zu Wilhelm Tell von *Rossini*; beide in ihrer Art vortrefflich, das Agnus Dei aber noch besonders dadurch interessant, dass es, so viel uns bekannt, bis jetzt noch nicht im Drucke erschienen ist. Hier wurde es nach einem Manuscripte aufgeführt, das Herr MD. *Hiller* noch von *Cherubini* selbst als Geschenk erhalten hat. Es besteht aus zwei Sätzen, dem Agnus Dei (in C-Tact in G moll) und dem Dona nobis (¾-Tact in G dur), letzterer besonders schön in canonischer Führung der Stimmen, und vorzugsweise interessant durch eine äusserst complicirte, dabei aber auf die meisterhafteste Weise gemachte harmonische Modulation. In der Introduction zu Wilhelm Tell blieb das Quartett mit der für deutsche Tenore kaum ausführbaren hohen Partie des „Fischers" aus, wogegen nichts zu sagen ist, da die Wirkung des Ganzen durch Weglassung dieser eingeschobenen Episode, im Concert wenigstens, durchaus nichts verliert. Die Ausführung war durchgängig sehr lobenswerth und vorzüglich schön spielte das Orchester die Ouverture, welche, trotz mancher Schwächen, doch sehr viel Eigenthümliches hat und jedenfalls das beste Orchesterstück ist, was *Rossini* überhaupt geschrieben haben mag.

Miss *Birch* gelang diesmal am Meisten der Vortrag der Cavatine von *Bellini*, in welcher sie allen Zauber ihrer schönen Stimme entfaltete; zwar etwas zu freigebig mit Trillern, Ritardando u. dergl. war, Alles aber, ja selbst die Triller, die sonst nicht immer ganz vollkommen sind, so meisterlich ausführte, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Weniger ausgezeichnet, obwohl in Auffassung und Styl sehr vorzüglich, war die Ausführung der schönen Arie von *Mozart*, bei welcher ein feineres Zusammengehen der Gesang- und Pianofortepartie zu wünschen blieb. Miss *Birch* erfreut sich mit Recht immer grösserer Theilnahme unseres Publicums und ihre diesmaligen Leistungen wurden wieder mit dem lebendigsten Beifall aufgenommen.

Von den Herren Gebrüdern *Moralt* aus München haben wir bereits vor zwei oder drei Jahren den Violinvirtuosen Herrn *P. Moralt* in einem unserer Gewandhaus-Concerte gehört und damals mit verdienter Anerkennung uns über seine Leistungen ausgesprochen. Er hat jedenfalls seitdem in seiner Ausbildung Fortschritte gemacht; er spielt nicht nur fertiger, sondern freier, eleganter; auch sein Ton hat gewonnen und seine Vortragsweise ist ausgeprägter und milder geworden; obwohl seine Compositionen hiermit gleichen Schritt zu halten scheinen, so geht ihnen doch höherer Kunstwerth zur Zeit noch ab, der auch in solchen Virtuosenstücken und Concertvariationen, wie die Fantasie Herrn *Moralt's*, nicht so ganz ausser Acht gelassen werden sollte. Herr *A. Moralt* hatte in dem Adagio von *Lübeck* keine Gelegenheit, seine Ausbildung und Fertigkeit auf dem Waldhorn zu zeigen; sein Ton ist weich und ziemlich sonor, doch nicht eben stark und kräftig. Es thut uns leid, mehr nicht über ihn sagen zu können; die Bemerkung aber fügen wir noch bei, dass beide Künstler, hauptsächlich aber Herr *P. Moralt*, sich vieler Anerkennung von Seiten unseres Publicums zu erfreuen hatten.

Die so ausserordentlich schöne, in hohem Grade poetische Gmoll-Symphonie von *Mozart*, mit welcher das Concert eröffnet wurde und mit welcher wir diesen Bericht schliessen, ging gut, doch nicht so fein und zart, sie war nicht so vollendet in Auffassung und Vortrag, wie wir sie schon in unseren Gewandhausconcerten gehört haben. Einige Nachlässigkeit, vielleicht auch Unglück (denn man muss hier sehr vorsichtig urtheilen, um nicht ungerecht zu werden) der Horn-Bläser wirkte störend. Wir sollten meinen, es müsste solchen unangenehmen Unfertigkeiten durch Achtsamkeit und Fleiss fast für immer begegnet werden können. *R. †.*

Feuilleton.

In Madrid erscheinen jetzt drei musikalische Zeitschriften: der Anfion Madridense, die Iberia musical und La Filarmonia.

Strauss will mit seinem Orchester eine Reise nach Danzig, Königsberg, Riga, Petersburg und Moskau machen.

Die junge talentvolle Sängerin Frl. *Grabenberg*, aus Leipzig gebürtig, früher bei dem herzoglich Anhalt-Dornburg'schen Hoftheater angestellt, ist bei der Danziger Bühne engagirt worden.

Die Leitung der Opernmusik am Darmstädter Hoftheater, welche bisher lediglich dem Herrn Hofcapellmeister *Mangold* oblag, wird derselbe in Zukunft mit dem Herrn Hofcapellmeister *Thomas* theilen.

Die in der preuss. Provinz Westphalen bestehenden vier Schullehrergesangfeste sind auch im vorigen Jahre gefeiert worden, und zwar zu Werenderf am 6. September mit 128 Sängern, unter Leitung des Schullehrers Herrn *Heitmann* aus Münster; zu Büren am 27. September, mit ungefähr 200 Sängern, unter Leitung des Seminarlehrers Herrn *Heuecamp*; zu Bielefeld am 28. September, mit 180 Sängern, unter Leitung des Seminarlehrers Herrn *Glüntzer* aus Petershagen; zu Hagen am 4. October, mit 208 Sängern, unter Leitung des Seminarlehrers Herrn *Engelhardt* aus Soest. Die vorgetragenen Gesangstücke, Choräle, Motetten und andere kirchliche Chorgesänge und Lieder, meist classische Werke, waren nach einer durchgehenden leitenden Idee geordnet und unter einander verbunden. Die Aufführungen gereichten durchgängig dem zahlreich versammelten Publicum zur wahren Erbauung.

Das neue Theater in Hamburg, von Herrn *Maurice*, dem Eigenthümer desselben, Thalia-Theater genannt, hat von musikalischen Werken bis jetzt nur Possen und Vaudeville's mit Gesang zur Aufführung gebracht. Für Opern-Dichter und Componisten scheint also diese Thalia keine Hoffnungen darzubieten.

Mad. *Schröder-Devrient* ist, wie man versichert, für drei Wintermonate in Berlin, dann aber wieder für eine Reihe von Jahren in Dresden engagirt.

In Weimar ist ein jugendliches Talent, Fräul. *v. Ottenburg* aus Prag, am dasigen Hoftheater angestellt worden. Sie ist eine Schülerin von der *Sandrini*, der *Lutzer* und dem Capellmeister *Nicolai* in Wien, und man verspricht sich für die Zukunft Bedeutendes von ihr.

Mendelssohn's Oratorium Paulus ist von Herrn *Maurice Bourges* in's Französische und vom Marchese *Domenico Capranica* in's Italienische übersetzt worden.

Miss *Clara Novello* hat sich zu London mit dem aus Fermo im Kirchenstaate gebürtigen Grafen *Gigliucci* vermählt und England verlassen, um sich nach dem Festlande zu begeben.

Donizetti's Don Sebastian ist in Paris durchgefallen; seine Maria di Rohan (ursprünglich für Wien geschrieben) hat jedoch den Tag darauf Beifall gefunden.

Ankündigungen.

Kunst-Anzeige.

Nach dem bekannten, im Jahr 1817 nach der Natur und in natürlicher Grösse von *A. v. Klöber* gezeichneten und in dessen Atelier 1842 lithographirten, ähnlichsten

Brustbilde Beethoven's

ist jetzt unter Aufsicht des genannten Künstlers eine getreue und höchst gelungene verkleinerte lithographirte Ausgabe erschienen, die auf chinesischem Papier à ⅔ Thaler, und in gewöhnlichem Abdruck à ¼ Thaler von uns und durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen ist. Den zahlreichen Verehrern *Beethoven's* dürfen wir dies sprechend ähnliche, auch in der Lithographie sehr gelungene Bild um so mehr empfehlen, als der Preis desselben billig gestellt ist, und auch die geringen Kosten des Einrahmens die Anschaffung sehr erleichtern. Die Original-Ausgabe in natürlicher Grösse, welcher eben dadurch der natürliche Werth gesichert bleibt, ist fortwährend für 1⅓ Thaler von uns im Handel zu beziehen.

Berlin, im Januar 1844.

Trautwein & Comp.

In unserm Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Otto, Franz, *Letzte Lieder*, componirt für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Früher erschien bei uns:

Otto, Franz, *Sechs Lieder für vier Männerstimmen.* Op. 20. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Zöllner, Carl, *Zehn Lieder und Gesänge für vier Männerstimmen.* In 2 Heften. Partitur u. Stimmen. Jedes Heft 1⅓ Thlr.

Leipzig, im November 1843.

Fr. Hofmeister & Hirsch.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Bazzini, A., Variations brillantes et Finale sur un thème de la Sonnambule de Bellini, pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 5.	2	10
— — Les mêmes avec accomp. de Piano.	—	25
— — Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 14.	4	—
— — Le même avec accomp. de Piano.	2	—
Blerey, Gl. B., Kyrie und Gloria für 2 Chöre und Orchester, in Partitur.	1	20
Duvernoy, J. B., La Mère Michel ou Episode de la vie d'un Clnt. Elégie musicale pour le Piano à 4 mains. Op. 127.	—	15
Franz, R., Schilflieder von N. Lenau. No. 1. Auf geheimen Waldes Pfade. No. 2. Drüben geht die Sonne scheiden. No. 3. Trübe wird's, die Wolken jagen. No. 4. Sonnenuntergang: Schwarze Wolken sieh'n. No. 5. Auf dem Teich, dem regungslosen. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 2.	—	15
Halevy, F., Potpourri nach Themen der Oper: Karl VI. für das Pianoforte. (No. 95 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Heller, St., Fantaisie sur la Romance: En respect mon amour se change, de l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy pour le Piano. Op. 37.	—	20
Herold, F., Potpourri nach Themen der Oper: Zampa. Für das Pianoforte. (No. 60 d. Samml. v. Potpourris.)	—	20
Herz, J., 3 Airs de Ballet de l'Opéra: Charles VI. de Halevy, arrangés en Rondeaux pour le Piano à 4 mains. Op. 39. No. 1. La Pavanne. No. 2. La Mascarade. No. 3. La Bourrée. à	—	20
Hümten, Fr., Les Emeraudes, pour le Piano. No. 1. Grande Valse brillante. No. 2. Mélodie de Mercadante variée. Op. 128. à	—	15
— — Les Topazes, pour le Piano. No. 1. Grande Valse brillante. No. 2. Trois Rêveries mélancoliques. Romances sans paroles. Op. 129. à	—	15
Hümten, W., Mosaïque. 4 Suites de Mélanges des morceaux de l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy pour le Piano. Suite 1 — 4. à	—	20
Kalkbrenner, F., et **Panofka,** Duo sur l'Opéra: Charles VI. pour Piano et Violon. Op. 168.	1	5
Kodler, Gl., Rondoletto sur un motif de Charles VI. pour le Piano. Op. 30.	—	15
Schumann, Clara, 6 Lieder. No. 1. Ich stand in dunklen Träumen, von Heine. No. 2. Sie liebten sich beide, von Heine. No. 3. Liebeszauber: Die Liebe sass als Nachtigall, von Geibel. No 4. Der Mond kommt still gegangen, von Geibel. No. 5. Ich hab' in deinem Auge, von Rückert. No. 6. Die stille Lotosblume, von Geibel. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 13.	—	20
Schumann, R., Andante und Variationen für zwei Pianofortes. Op. 46.	1	5
Schladebach, J., 7 Lieder und Gesänge. No. 1. Abschied: Schöne Wiege meiner Leiden, von Heine. No. 2. Lyda's Traum: Leise flüstert's in den Zweigen, von Lyser. No. 3. Ständchen: Wenn Abend kommt, von Lyser. No. 4. Dann denke an ihn: Du blühest in holder Lieblichkeit, von Jäger. No. 5. Irrstern: Nachtigall, Nachtigall, gieb mir deine Flügel, von Wackernagel. No. 6. Ewig nah: Bin ich auch fern von dir, von J. S. No. 7. Abschiedsgruss: Dir, du Theure, ganz ergeben, von J. S. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 12.	—	20
Spohr, L., Potpourri nach Themen der Oper: Zemire und Azor, für das Pianoforte. (No. 96 d. Sammlung von Potpourris.)	—	20
Wolff, E., L'Art de l'Expression. 24 Etudes faciles et progressives pour le Piano ou introduction à celles Op. 10 et 25, de Fr. Chopin, et Op. 20 et 30, de l'Auteur. Op. 90. Liv. 1, 2. à	1	—

Im Verlag der Unterzeichneten werden nächstens folgende Werke von

Fr. Hünten

mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Op. 130. **Les délices des jeunes Pianistes.** Quatre petits rondeaux p. le Pianoforte.

No. 1. La Chasse, thème de *C. Kreutzer.*
- 2. La Valse, de *Fr. Hünten.*
- 3. La Polonaise, thème de *Rossini.*
- 4. La Marche, thème de *Mercadante.*

Op. 131. **Rose et Bleuet.** Deux airs variés pour le Piano.

No. 1. Air Suisse.
- 2. Air Allemand.

Leipzig, den 15. Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Friedrich Fleischer** in Leipzig erschien so eben:

C. F. Becker,
Organist zu St. Nicolai in Leipzig,

Evangelisches Choralbuch.
138 vierstimmige Choräle mit Berücksichtigung *des neuen Leipziger Gesangbuches.*
4° Preis 2 Thaler.

Vollständiges Choralmelodienbuch
zu dem neuen Leipziger Gesangbuche
zum Gebrauche in Kirchen und Schulen.
Preis 5 Ngr.

Im Januar 1844 erscheint die erste Lieferung von:

Mörmer, W., Postludienbuch.
— — Der vollkommene Organist.
— — Musikalisches Beiblatt zum Orgelfreund.
— — Der Cantor und Organist, oder: Album für Gesang und Orgelspiel. Sammlung von Orgelstücken aller Gattung, nebst Kirchengesängen, als: Choräle, Psalmen, Hymnen, Motetten u. s. w. Mit Originalbeiträgen der berühmtesten und beliebtesten Gesang- und Orgelcomponisten.

Erfurt, den 2. Januar 1844.

W. Mörmer.

Unterzeichneter setzt deutsche Theaterdirectionen in Kenntniss, dass die von ihm nach Roger und Vaetz in's Deutsche übersetzte dreiactige komische Oper: *Don Pasquale* von Donizetti — am 3. Januar v. J. zum ersten Mal in der italienischen Oper gegeben, und seitdem eine Lieblingsoper der Pariser — bei ihm zu beziehen ist. Darauf Reflectirende erhalten den in Paris gestochenen, zum Dirigiren eingerichteten Clavierauszug mit unterlegtem deutschem Texte, die gestochenen Orchesterstimmen, das vollständige Buch, die Costümes-Blätter und Mise en Scène zu einem sehr annehmbaren Preise.

Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Januar. № 4. 1844.

Inhalt: Zur Geschichte des Männergesanges. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Leipzig. — *Ankündigungen.*

Zur Geschichte des Männergesanges.

Seit die Meistersänger aufgehört, geschah ausser der Kirche wenig mehr für gemeinschaftlichen Gesang. Die Fürsten liessen sich in ihren Hofopern und Concerten von Wälschen unterhalten (wie sich's jetzt, dem Kreislauf der Dinge gemäss, wiederholt) — in grossen Städten hörte das Volk zu, in kleinern begnügte es sich mit Currende und Chor, mit Neujahr- und Gregoriussingen. Die Studenten übten ihre Commerslieder, meist unisono, nur mit beliebiger zweiter Stimme; aus ihren Kreisen wurden in den damals abgeschlossenen der Familie die besseren Melodieen und Lieder übertragen —; „Bekränzt mit Laub," „Vom hoh'n Olymp," „Gaudeamus," „Des Jahres letzte Stunde," „Lasst die Politiker nur sprechen" und so viele andere bekamen Bürgerrecht; man sang sie so ehrbar lustig, wie es *Iffland* in seinen Jägern auf's Beste anschaulich gemacht hat. In den Bürgerhäusern blieb das geistliche Lied vorherrschend; das Volkslied war wieder in die Hände der untern Classen gefallen.

Unter dem Druck der Jahre 1806 — 13 erwachte das Volksbewusstsein; man fing an, sich zu erinnern, dass Alles, was deutscher Zunge sich bediene, auch zu Deutschland gehöre; Männer wie *Arndt* dachten, was sie später begeistert sangen: dass nicht Pommerland, nicht Preussenland, nicht Baierland, nicht Steierland, sondern:

„So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt —"

des Deutschen Vaterland zu nennen sei. Und nicht blieb das lebendige Interesse dafür blos in den Händen der Dichter, wie zur Zeit *Wolframs von Eschenbach*, *Ulrichs von Hutten*, *Daniel Schubart's* —, nein, es durchdrang Hohe und Niedrige, Arme und Reiche, Adel und Bürgerthum —, es führte die Menschen zusammen. Als Deutsche fühlten sie das Bedürfniss, nicht allein zu sprechen, sondern auch zu singen.

An zwei Orten bildeten sich zuerst Vereine für Männergesang, in Berlin unter *Zelter*, in Zürich unter *Nägeli*, an dem einen entsprungen aus der Singacademie, an dem andern aus der Gesangschule, die *Nägeli* errichtet. Allgemeiner aber wurde die Sache erst nach 1814, als die Zeit „stand mitten in zwischen der rastlosen Heldenthätigkeit und dem ernsten Niedersetzen und Arbeiten des Geistes," als die Gemüther auf's Höchste bewegt wurden durch das Gefühl, einem Vaterlande anzugehören. Erst waren es noch die Kriegslieder, die namentlich *Körner* in begeisterter Stimmung gesungen, die *Weber* gleich glücklich in Musik gesetzt, ja die noch jetzt als Muster musikalisch frischer Erfindung und guter Declamation gelten. Sie wirkten um so mehr, als die meisten der damaligen Sänger wohl selbst zu Felde gezogen waren und beim Wiederholen der Lieder sich in die Tage des Handelns lebhaft und gern zurückversetzten; später wurden auch die Lieder von *Arndt*, *Schenkendorf* u. a. patriotischen Dichtern öfters componirt und gesungen. In der stillen Zeit von der Wartburgsfeier bis zur Julirevolution trat darin eine Unterbrechung ein, man nahm vorzugsweise zu Trink- und Liebesliedern seine Zuflucht (wahrscheinlich ist in dieser Periode auch der Gebrauch der Brummstimmen entstanden). Wo zuerst gebrummt worden, ist ungewiss — vielleicht in Berlin und Potsdam, denn da hat das Brummen den günstigsten Boden gefunden und ist am Meisten und Sorgsamsten cultivirt worden —

„man that von Tag zu Tag sich gar
„drin starken and fortwelten."

Endlich ward man es überdrüssig, immer zu singen: „Du schwäbisches Mädchen," „Holde Liebe," „Holde Freundschaft," „Schlummre sanft," „Schlaf wohl auf weichem Flaum," „Alles liebt und paart sich wieder," „Speisezettel," „Gewerbausstellung," „Zauberflötenouverture." (Alles ward und wird noch zum Theil mit einer rührenden Hingebung, wie sie nur dem Deutschen möglich, exercirt; man fragt nicht, was man singt, — man singt; die rührende Naivität unserer Vorväter, die freilich zum Theil anderer Art war *), kommt immer wieder zum Vorschein.) *Silcher* erwarb sich das Verdienst, die Schätze des Volksliedes zum Gemeingut zu machen, indem er nicht allein bekannte Volksmelodieen vierstimmig setzte, sondern auch mit vielem Glück neue dichtete, wie z. B. „Die Loreley," „In einem kühlen Grunde," „Klosterfräulein." *Kreutzer* wählte sich vor-

*) Der ehrliche Cantor *Nicolaus Hermann* zweifelte nicht, dass die Engel ihren himmlischen Contrapunct und Musik in ihren Capellen und Chören hätten, dass ein Organist und Lautenist hier auch dort seine Orgel und Laute spielen werde, dass ein Jeder werde allein und auswendig auf vier oder fünf Stimmen sortisiren und singen können, und dabei keine Confusion und Fehler, was jetzt manchen Musikus unlustig mache, mehr Statt haben werde.

zugsweise *Uhland's* Gedichte. — Einen neuen Schwung bekam auch die Sache durch *Bernhard Klein*, der seine Kraft, seine Begeisterung vorzüglich dem religiösen Männergesang (in den Jahren 1824—29) zuwandte. Veranlassung gab ihm seine Stellung als Universitätsmusikdirector in Berlin; zu den Uebungen wurden nicht allein Studenten, sondern auch die Zöglinge des Instituts für Kirchenmusik veranlasst. Die Seminarien, wo vorzugsweise ernster Gesang gepflegt wurde, verbreiteten besonders *Klein's* Motetten, und bei den Männergesangfesten, die zuerst in Schlesien und Sachsen entstanden, wurden meist Chöre von *Klein* vorgetragen. — Später schrieben *Fr. Schneider*, *Reissiger*, *Stolze* Hymnen zu diesem Zweck, *Löwe* sogar Oratorien.

Alle die besseren Lieder waren aber in den Jahren von 1831—39 wieder vergessen worden — wenigstens bei den gewöhnlichen Liedertafeln; die Gesangfeste in Schlesien und Sachsen regten nur vorübergehend etwas Ernsteres an, hörten auch zum Theil aus Mangel an Theilnahme bald wieder auf. Da erklang das Rheinlied: „Sie sollen ihn nicht haben," — Hunderte componirten es, Tausende sangen es, und mit ihm wurde *Arndt's*: „Was ist des Deutschen Vaterland" u. s. w. wie durch ein Zauberwort wieder hervorgerufen und zwar nach *G. Reichardt's* Composition (die unter den vorhandenen bis jetzt die beste und kräftigste geblieben ist, obschon das Ohr in der Mitte bei dem Uebergange von Es nach C meist schmerzlich getroffen wird). — Mehrere jüngere Dichter sangen mit neuer Begeisterung von den Freuden und Leiden des Vaterlandes und regten die Theilnahme dafür allgemeiner an. *Hoffmann von Fallersleben*, dessen Jugend noch in das erste Stadium neuen Aufschwungs deutscher Nation fällt, sprach in „Deutschland über Alles," „Treue Liebe bis zum Grabe," „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" seine innige Verehrung des Vaterlandes, in dem „Ewigen Demagogen" die Vorliebe für neues, lebensfrisches Wirken aus. *Herwegh*, noch im ersten Jugendfeuer, dichtete den „Protest," das „Rheinweinlied" (von *Lisst* zur Qual der Liedertafeln componirt), den „Aufruf," das „Reiterlied" u. s. w. Mancher der jüngeren Tonsetzer versuchte sich an diesen Liedern, und wenn auch noch keine der dazu erfundenen Weisen allgemein geworden ist, so haben sie doch in verschiedenen Kreisen angeregt. — Wo man keine derartige Poesie haben wollte, setzte man sich wenigstens kräftige Worte zusammen, wie z. B.:

„Deutsches Land, du schönes Land!
Stark durch deutscher Treue Band.
Wenn der Kriege Stürme brausen,
Wenn der Schlachten Wetter sausen,
Daure fest in deutscher Treu,
Bleibe einig, bleibe frei!"

Unsere bewegliche Zeit hat Vieles schon wieder in den Hintergrund geschoben; die friedlichen Elemente, als da sind: Liebe, Wein, Frühling, Examen (der Liedertafler — von *Fr. Schneider* mit rechter Ueberzeugung geschrieben), verziert mit den Bildern von Blüthenduft, Blumenpracht, Turteltauben, „die Geliebte, im Bettchen von Engeln bewacht," — sind wieder an der Tagesordnung; in Berlin und Potsdam schreibt man auf's Neue mit Brummstimmen, in Leipzig und Dresden artige Trinklieder, wie z. B.:

„'s ist doch närrisch, wenn wir eben
Nur vom Wein einmal genippt,
Dass der Hut so wunderbarlich
Gleich nach einer Seite kippt, —"

wo die begleitenden Stimmen begeistert kip, kip, kip, kip singen. Indess das Gute hat sich doch so verbreitet, dass dergleichen Auswüchsen nur ein kleiner Kreis Geschmack abgewinnen wird.

Auch auf dem Theater wurde der Männerchor mehr und mehr cultivirt. Noch zu Anfang des Jahrhunderts brauchte man ihn in der Oper nur dreistimmig (wie im Wasserträger, Joseph in Egypten, Cortez — *Beethoven's* Chor der Gefangenen in Fidelio steht vielleicht für seine Zeit einzig da) — jetzt überall wenigstens vierstimmig — *Mendelssohn* in den Chören zur Antigone oft achtstimmig. — Leider werden nun, da diese Compositionsgattung immer höher ausgebildet wird, der guten Tenorstimmen immer weniger. Bei den Männergesangfesten hört man selten frische, kräftige Stimmen, oder wenn auch eine da ist, wird sie durch viele heisere und krächzende so bedeckt, dass sie sich nicht bemerkbar machen kann. Von mehreren Seiten haben sich schon Stimmen gegen das „Zuviel" erhoben, allein der Eifer, einmal erwacht, kann nicht leicht die nöthige Beschränkung eintreten lassen. Am Meisten schaden sich die Sänger wohl bei den Festen der Liedertafeln, wo zugleich Speis- und Trankopfer gebracht werden und die in der Regel in Trinkgelage mit Geschrei und Tabaksdampf ausarten.

Die meiste Verbreitung hat der Männergesang in Schwaben und Franken gefunden — in dem Vaterlande der deutschen Lyriker, dem Hauptsitze der Minne- und Meistersänger. Fast jede Stadt, ja jedes grössere Dorf hat seinen Liederkranz (wie die Liedertafeln dort genannt werden). Hier ist der eigenthümliche Fall vorgekommen, dass die letzten der Meistersänger ihr Eigenthum dem Liederkranze vermacht. In Ulm hatten nämlich die Meistersänger ihre Schaustube auf dem Rathhause noch bis zum Untergange der Reichsverfassung, wo sie Jahrhunderte lang jeden Sonntag „Schule" gesungen und dazu das Publicum durch Aushängung und Oeffnung der „Schultafel" eingeladen. Später setzten sie ihre Uebungen in der „Herberge" fort. 1836 waren noch zwölf, meist alte Männer; 1839 waren sie bis auf vier zusammengeschmolzen, die eben noch hinreichten, das „ehrbare Gewerk" (so hiess die Benennung des Vereins) vorzustellen. Die Lieder waren meist von geringem Gehalt, einige der Weisen oder Töne, obwohl selten schön und anmuthig, doch künstlich, und es ist zu bewundern, wie sie sich durch blose Tradition erhalten. — Nach der Urkunde, unterzeichnet von dem Gewerk der letzten deutschen, der Ulm'schen Meistersänger (dem Büchsen-, Schlüssel-, Werk- und Kronmeister), soll die Schultafel mit den Originalgemälden der Fahne, sammt Fahne und den dazu gehörigen alten Kleinodien, desgleichen der Lade, den Tabulaturen, Schul- und Liederbüchern, dem Liederkranze zu Ulm, als dem natürlichen Nachfolger und Stellvertreter des alten Meistersängerthums in der neuern Zeit, zum Geschenk gegeben sein, mit der Bitte,

die Fahne von Einem der Ihrigen, so lange sie nicht ganz ausgestorben, an Festzügen neben der des Liederkranzes tragen zu lassen.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Für Pianoforte zu zwei und vier Händen.

1) *E. Prudent:* L'hirondelle, Etude. Op. 11. Mainz, Schott's Söhne. Preis 1 Fl.
2) *H. Rosellen:* Decameron des jeunes Pianistes. Op. 55. No. 1—10. Ebendaselbst. Jede Nummer einzeln 48 Kr., zusammen 7 Fl. 12 Kr.
3) — —: Fantaisie sur l'Opéra: Charles VI. Op. 56. Ebendaselbst. 1 Fl. 30 Kr.
4) — —: Rondo Valse. Op. 57. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
5) *Fr. Hünten:* Var. sur une Cavatine de l'Opéra: Maria Padilla.
— —: Fantaisie brill. sur l'Opéra: Nabucodonosor. Op. 127. No. 1, 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 20 Ngr.
6) — —: La Cerrito. Valse italienne. Ebend. 10 Ngr.
7) *E. Wolff:* Grand Duo brill. sur l'Opéra: Charles VI. pour le Piano à 4 mains. Op. 86. Ebend. 1 Thlr.
8) — —: Grand Valse sur Charles VI. Op. 88. Ebendaselbst. 15 Ngr.
9) *Fr. Burgmüller:* La fête au couvent. Quadrille à 2 et à 4 mains. Mainz, Schott's Söhne. Pr. à 2 mains 45 Kr., à 4 mains 1 Fl. 12 Kr.
10) — —: Empfindungen am Clavier. 12 characteristische Uebungen, Op. 73, in zwei Abtheilungen. Ebendaselbst. Jede Abtheilung 45 Kr.
11) *H. Bertini:* L'Impromptu, Rondo valse. Op. 145. Ebendaselbst. 1 Fl. 21 Kr.
12) — —: Duo à 4 mains sur des thèmes de l'Opéra: La part du diable. Op. 148. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
13) *A. F. Cranz:* Sonates dramatiques. Hamburg, A. Cranz. No. 1. 1 Thlr. 8 Ggr.
14) *S. Goldschmidt:* Sonate. Op. 5. Hamburg, Schuberth und Comp. Preis 1⅓ Thlr.
15) *G. v. Alvensleben:* Vier Characterstücke. Op. 3. Leipzig, F. Hofmeister. Preis 1 Thlr.
16) *Stephan Heller:* Morceaux de Salon. Etudes melodiques. Op. 16. Berlin, A. M. Schlesinger. 4 Lieferungen. à ¾ Thlr.

Eine Menge Neuigkeiten, Werke verschiedener Componisten, liegen zur Besprechung vor uns, deren Durchsicht uns theils unangenehm, theil freudig berührte, insofern sie Schlechtes, Mittelmässiges und Gutes enthielten, oder Erzeugnisse unkünstlerischen oder künstlerischen Geistes waren.

Sehen wir, wessen Werke unter den angeführten der einen oder andern Classe angehören.

Die Etude von Prudent ist eine so geistlose Arbeit, wie deren uns jetzt so häufig aufgetischt werden. Der Tonsetzer hat wollen Etwas schreiben und wusste nicht gleich was, er verfiel endlich auf den Namen Etude und suchte darin einen oder den andern Bekannten nachzuahmen. Dass hier vorzugsweise der Schwalbenflug gemalt wurde, versteht sich nach dem Titel von selbst, und diese Erfindung ist Prudent's Geiste allein zuzuschreiben; aber in welch trauriger Gestalt zeigt sich dieser Geist in harmonischer Hinsicht! Das Stück geht aus Es dur, man darf aber blos auf den tonischen Dreiklang und den Dominantaccord nebst einigen Tacten in der Unterdominante und Parallele gefasst sein. Wie mögen die frühern Werke aussehen? vielleicht ist da blos ein einziger Accord angewandt zu finden! —

Rosellen giebt in seinem Decameron das 55. Opus in 10 Nummern. Dies würde ein sehr respectables Opus sein, wenn Alles, was darin steht, aus Rosellen's Kopfe entsprungen wäre. Die Aufschriften der einzelnen Hefte: Motifs de — Donizetti — Rossini — Adam — Mercadante — belehren uns jedoch, dass dem nicht so ist, sondern dass das Opus aus den Ideen dieser Heroen in mannichfacher Gestalt zusammengesetzt wurde; ja, diese reichten noch nicht einmal aus, und so vergreift sich Rosellen noch an den Werken der Geweihten der Kunst, Weber, Spohr, sogar Beethoven. Es kostete ihm aber gewiss viel Mühe, deren göttliche Melodieen in diese Niedrigkeit herabzuziehen, da sich dieselben für dergleichen Fabricat gar nicht fügen wollen und immer, wie Oel auf dem Wasser, obenauf schwimmen.

Doch was kümmert das Rosellen? er braucht Melodieen; nächstens wird er sich an Bach versuchen, wir freuen uns zum Voraus auf diesen Genuss. Möchte doch die Zeit musikalischer Trübsal bald einmal ihr Ende erreicht haben! Was das 56. und 57. Opus unter No. 3 und 4 betrifft, so machen diese dasselbe Gesicht, wie das 55., nämlich Alles ist wieder über die Ideen Anderer verfertigt.

Wie jede Sache in der Welt, können die Rosellen'schen Arbeiten doch auch etwas Gutes an sich haben. Und worin besteht dies? In den vielen durchzuspielenden Noten, welche nicht ohne Einfluss für die Finger sein dürften, auf der andern Seite wird aber dem Geschmacke, der Schüler zumal, so zugesetzt, dass der wenige Vortheil der Fingerübung gegen den vielen Nachtheil, welcher der Geschmacksbildung zugefügt wird, nicht mehr in Anschlag gebracht werden kann. —

Hünten's Manier ist zu bekannt und zu oft darüber gesprochen worden, als dass Neues zu sagen nöthig wäre. Es ist genug, seine Verehrer auf die drei neuen Werke aufmerksam zu machen, sie werden ihnen willkommen sein. Hünten wählt nie geschmacklos, verarbeitet nicht Alles, was ihm vor die Hand kommt; daher klingen seine Arbeiten auch stets um Vieles besser und sind viel schwunghafter, als die mancher seiner Collegen. —

Die Wolff'schen Werke stehen, obgleich sie ebenfalls über Opernthemate geschrieben sind, in der Behandlung des Stoffes und ihrer Ausführbarkeit nach weit über den vorhergenannten. Der Walzer erinnert an Chopin's Compositionen dieses Namens und dürfte sich, so wie das Duo brillant, Freunde erwerben. Beide Stücke fordern geübte Spieler. —

Burgmüller's Fête au couvent ist eine für Familiencirkel passende Kleinigkeit, in Klöstern wird man sie

ohnedem nicht tanzen, obgleich uns die Titelvignette tanzende Kinder in einem Klosterraume in Umgebung von Nonnen zeigt. —

Die Empfindungen am Clavier unter No. 10 sind Sätze, welche unsern ganzen Beifall erhalten und zu Burgmüller's besten Compositionen gehören. Die zwei Abtheilungen enthalten deren zwölf und heissen, da sie zum Unterricht bestimmt sind: Uebungen.

Die Verleger haben bei der Ausstattung dieses Werkes sich sehr stiefmütterlich benommen; findet man doch auf den Titeln sehr unbedeutender moderner Musikalien riesige Buchstaben, die einen die Gattung des Stücks und den Componisten in weiter Entfernung entdecken lassen. Dieses Werkchen wird guten Absatz finden und es wäre deshalb sehr zu wünschen, dass es mit der Zeit ein grösseres Format bekäme. —

Bertini's Compositionen haben sich schon seit langer Zeit bei allen tüchtigen Clavierspielern eingebürgert, und das mit Recht. Im Fach der Etude hat er wahrhaft Vorzügliches geliefert und die meisten seiner Compositionen haben auch für den Musiker Interesse. Wird Bertini dann und wann ja versucht oder ersucht, irgend eine Gelegenheitscomposition über Opernthemate zu schreiben, so erscheint seine Arbeit doch eine ganz andere, als die musikalischer Handwerker. Beide vorliegende Werke bestätigen auf's Neue das Gesagte. Das Impromptu kann als schöne Etude den Capricen — oder den characteristischen Etuden desselben Componisten einverleibt werden, und tüchtige Clavierspieler werden es willkommen heissen; das Duo ist leichter ausführbar und nicht uninteressant. —

Mitten zwischen Arrangement und eigener Composition stehen die Sonates dramatiques von Cranz. Arrangement sind sie, sofern sie, wie die vorliegende No. 1, aus fremden Ideen bestehen. Genannte Nummer ist aus Motiven der Oper Don Juan zusammengesetzt und da in derselben die Mozart'schen Ideen mit Recht überwiegen, so könnte man eine solche Sonate auch für eine eigene Mozart'sche Composition annehmen, zumal wenn die Zusammenstellung mit so viel Glück geschah, wie es hier der Fall ist. Die vorliegende Sonate ist, weit entfernt vom Potpourri, ein sauber gearbeitetes Musikstück dieses Namens, dessen Bestandtheile Mozart'sche Melodieen ausmachen. Man kann das Unternehmen ein glückliches nennen und die erste geschmackvoll ausgestattete Lieferung macht die Fortsetzung wünschenswerth. Mögen diese und die folgenden wohl aufgenommen werden! dies ist unser Wunsch. —

Eigene Compositionen machen sich unter den Alles überströmenden Arrangements jetzt so rar, dass man begierig nach einer jeden derselben greift.

Um wie viel mehr muss dies aber geschehen, wenn es das Werk eines Componisten betrifft, von dem man schon Gutes gehört und gesehen hat.

So war es der Fall mit der Goldschmidt'schen Sonate. Zeigte sich uns der Componist vor Kurzem auf dem Felde der modernen Musik, — wir meinen seine Etuden, — so tritt er uns hier in einer der Vergangenheit angehörenden Form entgegen.

Die Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro — Andante — Allegro assai —. Der erste Satz ist in Auffassung und Durchführung der gelungenste derselben, frisch und kerngesund; mit wahrem Vergnügen haben wir ihn gespielt. Dem Mittelsatze hätten wir vielleicht etwas mehr Ausbreitung gewünscht; es war ein glücklicher Gedanke des Componisten, die Tonart des Satzes, Des dur, im Verlauf in Cis moll zu verwechseln, wodurch interessantere Tonreihen, als bei den Be-Tönen in's Spiel kommen, doch bedingen dieselben dann eine grössere Ausbreitung, um dann eine plötzliche oder allmälige Annäherung an die Grundtonart zu erlangen. Der Componist hält sich jedoch hierbei blos, und wie es denn nicht anders sein konnte, eine Wendung nach der Paralelle E dur abgerechnet, in Cis moll auf, und geht hierauf sogleich wieder zum ersten Thema über. Aber auch in dieser Gestalt ist der Satz befriedigend.

Dem letzten Satze hätten wir ein schwungvolleres Thema und nicht zu häufige Rückkehr auf einzelne Motive gewünscht; im Uebrigen ist auch er, wie seine Vorgänger, mit Gewandtheit und Nettigkeit geschrieben. Möge der junge Tonsetzer auf dem gewählten, wirklichen Kunstwege rüstig fortschreiten, eine freudige Zukunft versprechen wir ihm dann; möge das feste Wollen, Vorzügliches zu leisten und Mitarbeiter an dem Erhalten der ächten Kunst zu sein, Anerkennung und Belohnung finden!

Einige Druckfehler hätten können vermieden werden, z. B. im Andante finden sich auf der ersten Seite anstatt fünf *b* blos deren vier verzeichnet; im letzten Allegro, S. 27, Tact 9, ist in der Begleitung *ges* zu nehmen. —

Gleich willkommen heissen wir die Characterstücke von Alvensleben; es spricht sich darin ebenfalls der Sinn für das Edle und Gute aus; dass doch unsere jungen Künstler bei ihrem öffentlichen Auftreten alle diesen Vorsatz fassen fassen möchten, um immer mehr dafür zu wirken, dass die flachen und nüchternen Fabrikarbeiten mehr und mehr verdrängt würden. No. 1, 2 und 4 gefallen uns in ihrer Düsterheit ganz besonders. No. 3 würde sich in anderer Umgebung vortheilhafter ausnehmen, hier wird es durch dieselbe verdeckt. Hieran ist auch der Character des Impromptu schuld; stände an seiner Stelle ein gleich den anderen Sätzen ausgeführter Dur-Satz, so würde jeder der Sätze, die man beim Spiel zusammenstellte, einer den andern mehr heben. Für sich genommen ist jedoch das Impromptu ein eben so schätzenswerther Satz, als die übrigen. Seite 7, von System 5 an, befindet sich eine befremdliche Fortschreitung. —

Die Etuden von Heller werden auf dem Titel melodische genannt, es muss demnach auch unmelodische geben, was auch in der That der Fall ist, nicht blos bei den Etuden, welche vorzugsweise zur Uebung bestimmt sind, sondern auch bei denen, die dem Salon angehören.

Die in Rede stehenden Tonstücke dieses Namens sind für den Salon geschrieben, der Ausdruck Etude könnte auch mit einem andern vertauscht werden oder eben so gut ganz wegfallen, da sie der Titel ebenfalls Morceaux de Salon nennt. Die vier Hefte der Sammlung enthalten 18 Etuden oder Clavierstücke, und bekunden, wie die

vorbergenannter Werke, einen tüchtigen Künstler. Mit Freuden führen wir sie dem musikalischen Publicum zu; sie sind nicht eitler Virtuosenkram, sondern wahre Musikstücke.

Am Meisten haben uns die No. 1, 5, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 18 gefallen. Die No. 14 und 15 könnten eben so gut Lied heissen und sind es mehr, als die so benannten No. 4 und 12. No. 16 ist dagegen ein wirkliches Lied nach Mendelssohn's Vorbilde.

Wir empfehlen diese Etuden, wie die beiden vor ihnen genannten Werke allen Musikfreunden zur grössten Beachtung und wünschen schliesslich, von diesen trefflichen Künstlern bald wieder zu hören.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Hamburg, im December 1843. Seit meinem letzten Berichte sind bereits fünf Monate verflossen und ich will daher, um den Raum Ihres hochgeschätzten Blattes nicht auf ungebührliche Weise in Anspruch zu nehmen, in Folgendem nur eine gedrängt kurze Uebersicht der musikalischen Vorkommnisse allhier geben. Im August und September machte ich eine Erholungsreise, kann also über diese Monate nicht berichten. Herr *Tichatscheck* aus Dresden hat während der Zeit gastirt und soll besonders glänzende Triumphe gefeiert haben als „Raoul" in den Hugenotten, „Masaniello," und „Eleazar" in der Jüdin von *Halevy*. Auch ein junger Tenorist aus Hannover, Herr *Wiedemann*, soll sich durch seine hübsche Stimme recht viel Beifall erworben haben. Die übrigen Gäste in diesen beiden Monaten sind gewesen: Herr *Stritt*, herzogl. Nassauischer Sänger, Fräul. *Walter* von Brünn, und Herr *Brassin* von Mannheim. Herr *Stritt* fand wenig Beifall; Fräul. *Walter* soll eine hübsche, aber noch wenig gebildete Stimme besitzen und als „Romeo" sehr beifällig aufgenommen worden sein. Herr *Brassin* ist für Herrn *Wrede* als Baritonist engagirt worden. Seine musikalische Bildung ist aber noch so mangelhaft, dass derselbe sich wohl eben so wenig, wie sein Vorgänger, hier lange wird halten können. Eine neue Operette von *Louis Maurer*: „Die Müllerin von Marly" hat geringen Anwerth gefunden und ward nur zwei oder drei Mal gegeben. Der Violinvirtuos *Bazzini* aus Mailand soll mit grossem Beifall zwei Concerte im Theater gegeben haben. Besonders wird die Ausführung des Quartetts aus den Puritanern auf der Violine allein gerühmt. Er ist von hier nach Kopenhagen abgereist. — Im October gastirte hier die gefeierte *Fanny Elsler* und fesselte natürlicherweise die ganze Aufmerksamkeit des Publicums. Sie trat im Ganzen eilf Mal auf, stets bei überfülltem Hause und bei fast auf das Doppelte erhöhten Preisen. Die grössten Triumphe feierte diese Künstlerin in dem Ballet-Divertissement: „Des Malers Traumbild" als „Blanca d'Oviedo" und als „Gisela" in dem gleichnamigen Ballet mit der hübschen Musik von *Adam*. Ihr letztes Auftreten fand zum Benefiziantheile des Chorpersonals Statt. — Herr *Ole Bull* gab am 10. October ein Concert im Stadttheater und ist sodann nach Amerika abgereist. Das Concert war nur spärlich besucht, der Beifall aber sehr lebhaft. *Ole Bull* ist in seiner Geschmacksrichtung derselbe geblieben, und da diese hinlänglich bekannt und gewürdigt worden ist, so will ich mich hier jeder weitern Bemerkung darüber enthalten. Was aber seine Fortschritte in der Composition betrifft, worüber in letzter Zeit von einer gewissen Seite her so viel gefabelt wurde, so muss ich in dieser Hinsicht doch erwähnen, dass er in dem obbenannten Concerte eine neue Pieçe vorführte — Siciliano e Tarantella — und diese ein höchst unbedeutendes Machwerk ist, wobei die Castagnetten in der Begleitung eine Hauptrolle spielen sollen. Am Tage vor dem Concerte machte *Ole Bull* dem hiesigen Orchester-Pensionsfonds ein Geschenk von 30 Ducaten. — Den 26. ward unter Leitung des Herr *Otter Schneider's* Oratorium „Das Weltgericht" in der grossen Michaeliskirche zum Besten des Waisenhauses aufgeführt. Die Chöre waren gut einstudirt und Mad. *Cornet* zeichnete sich in dem Vortrage einiger Soli besonders aus. Das Concert war nur schwach besucht, fand aber so vielen Antheil, dass eine Wiederholung desselben am 8. November im Apollosaale — ebenfalls zu einem wohlthätigen Zwecke — möglich wurde, und es erwarb sich diese gleichfalls reichlichen Beifall. — Im Theater liessen sich zwei Gäste hören: Fräul. *Köhler* von Riga, und Mad. *Janik* aus Lemberg. Erstere sang die „Donna Anna" im Don Juan und die „Königin der Nacht" in der Zauberflöte und bewährte sich als eine gut geschulte, talentbegabte Sängerin, die für Bühnen zweiten Ranges stets eine sehr erfreuliche Acquisition sein wird. Mad. *Janik* wurde mit grossem Pomp angekündigt und sogar die deutsche *Malibran* genannt, machte aber als „Norma" fast Fiasco. Dem Gesange dieser Dame fehlt Schule und Geschmack und sie scheint ihre Fähigkeiten selbst sehr zu überschätzen. — Im November begann Fräul. *Evers*, königl. Würtembergische Kammersängerin, ihr Gastspiel mit dem glänzendsten Erfolge, sang im December noch einen zweiten Cyclus Gastrollen und ward sodann auf den einstimmigen Wunsch des Publicums engagirt. Sie erhält eine jährliche Gage von 12,000 Mark Courant, nebst zwei Monaten Urlaub. Fräul. *Evers* ist als Gast aufgetreten in Norma (zwei Mal), Lucrezia, Puritanern, sodann als „Donna Anna" im Don Juan, „Sextus" im Titus, „Valentine" in den Hugenotten, „Desdemona" im Otello, und „Romeo," und zeigte in diesen verschiedenartigen Partieen sich durchweg als eine ausgezeichnete Künstlerin. Die Stimme hat viel Schmelz und ist in vortrefflicher italienischer Schule gebildet. In allen ihren Leistungen ist eine gewisse geniale Auffassung zu gewahren, welche von einem tieffühlenden Gemüthe ausgeht und ihrem Gesange den seelenvollsten Ausdruck leiht. Auch in der Darstellung leistet diese Sängerin das Aussergewöhnliche, wobei ihr schönes, jugendliches Aeussere natürlich auch auf's Vortheilhafteste einwirkt und einwirken muss. — Neu gingen in Scene die Opern: „Der Feensee" von *Auber* und „Der Wildschütz" von *Lortzing*. Erstere ist in den Partieen der „Zeila" und des „Albert" vom Capellmeister *Krebs* fast ganz umcomponirt, wodurch besonders die Sopranpartie viel bedeutsamer geworden ist. Die Musik gehört bekannt-

lich zu *Auber's* schwächsten Productionen und hat sich hier auch keinen Beifall erworben. Die glänzende Ausstattung hierselbst zieht aber noch immer die Menge an, so dass sie bis jetzt neun Mal bei vollem Hause gegeben worden ist. — *Lortzing's* Oper hat eine sehr beifällige Aufnahme gefunden und füllt fortwährend das Haus, so dass sie wohl bald die Tantième erhalten wird, welches dann die erste sein wird, welche die Theaterdirection von der Oper zu zahlen gelobt hat. Herr *Bost* ist als „Schulmeister" ausserordentlich brav und erhält jedesmal lebhaften Beifall. Die Arie zum Schlusse des zweiten Acts muss er gewöhnlich repetiren. — Von Concerten ist noch zu erwähnen: die des Pianisten *Willmers* im Apollosaale und Stadttheater, eines von dem Violoncellisten *d'Arien*, ein Orgelconcert von *Hepworth*, einem jungen Engländer, Schüler des hiesigen Organisten *Kattelfeldt*, und die Aufführung der „Schöpfung" zum Besten eines hiesigen Musiklehrers. Herrn *Willmers* Technik ist in der That ausserordentlich und möchte der *Liszt*'schen Bravour wenig nachstehen. Als Componist steht Herr *Willmers* aber bis jetzt auf keiner bedeutenden Stufe, obgleich seine Compositionen ein sehr ehrenwerthes Talent verrathen. Beide Concerte waren bedeutend schwach besucht. Das Concert im Stadttheater hatte kaum hundert Hörer versammelt! Später spielte Herr *Willmers* noch zwei Mal im zweiten Theater vor einem zahlreicheren Publicum. Uebertriebene Lobhudeleien von unvernünftigen Freunden haben ihm in der Meinung des Publicums sehr viel geschadet, da man ja leider oft den Künstler entgelten lässt, was die Tactlosigkeit und Beschränktheit der sogenannten Freunde verschuldet haben. — Das Orgelconcert von *Hepworth* gereichte dem Talente des Concertgebers und seines Lehrers zur Ehre. *Bach*, *Händel* und *Rink* waren die Hauptbestandtheile des Programms. Grosses Interesse erregten zwei Violinsoli von *Spohr* mit Orgelbegleitung, welche von Herrn *v. Königlöw* ausgeführt wurden. Derselbe ist ein junger Mann von etwa 17 Jahren und berechtigt zu den erfreulichsten Hoffnungen für die Zukunft. Ein hiesiger Kritiker bemerkte über sein Spiel: „Der Ton des Herrn *v. Königlöw* ist voll und rund, die Bogenführung solid, die Intonation fest und rein und der Vortrag zeugte durchweg von verständiger Auffassung der Composition" — ein Urtheil, welchem ich freudig beistimme. — Die Ausführung der „Schöpfung" war theilweise interessant, besonders durch die von Herrn *Wurda* und Mad. *Cornet* gesungenen Soli. Die übrigen Soli, so wie die Chöre, liessen aber sehr zu wünschen übrig. — Herr *Hafner* hat für diesen Winter statt der gewöhnlichen acht nur vier Quartettunterhaltungen angekündigt, von denen zwei bereits stattgefunden haben. Auch werden diesen Winter nur zwei „philharmonische Concerte" gegeben werden; das erste im Februar. Im Theater werden die Opern: „Des Teufels Antheil" von *Auber* und „Rienzi" von *Wagner* vorbereitet. *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" mit *Mendelssohn's* Musik steht auch in Aussicht und man ist besonders auf letztere sehr gespannt. —*r*.

Leipzig, den 23. Januar 1844. Dreizehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, den 18. Januar 1844. Ouverture zum Freischütz von *C. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus dem Freischütz, gesungen von Miss *Birch*. — Sonst und Jetzt. Concertino für die Violine von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn *Jean Joseph Bott* aus Cassel (erstem Beneficiaten der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main). — Cavatine von *Pacini*, gesungen von Miss *Birch*. — Variationen über ein Thema aus dem Piraten von *Bellini*, für die Violine componirt von *Vieuxtemps*, vorgetragen von Herrn *Bott*. — Fantasie für die Flöte von *A. B. Fürstenau*, vorgetragen von dessen Schüler, dem blinden Herrn *Raimund Nietzsche* aus Dresden. — Symphonie von *Niels W. Gade*, No. 2, Edur (neu, zum ersten Male), unter Direction des Componisten.

In Abwesenheit des Herrn MD. *Hiller* hatte Herr Concertmeister *F. David* die Leitung der einzelnen Musikstücke, mit eben erwähnter Ausnahme der Symphonie von *Gade*, übernommen, und da wir oft schon Gelegenheit hatten, die Sorgfalt und Umsicht seiner Direction kennen zu lernen und öffentlich zu rühmen, so bedarf es jetzt kaum noch der Versicherung, dass die Ausführung sämmtlicher Stücke, hauptsächlich aber der Ouverture zum Freischütz, sehr effectvoll war und wirkte. —

Es ist eine interessante Erscheinung, dass englische Künstler und Künstlerinnen in der Regel weit leichter und besser als Künstler anderer Nationen deutsche Musik auffassen und ausführen, und dadurch zugleich eine ernstere, solidere Richtung ihres Kunstsinnes und Strebens beweisen. Bei Miss *Birch* müssen wir sogar die Ausführung deutscher Musik, wie z. B. der Arien von *Mozart*, zu ihren besten Kunstleistungen zählen, während die Ausführung italienischer Compositionen ihr, in der Regel, weniger ausgezeichnet gelingt. Auch die bekannte grosse Scene und Arie aus dem Freischütz, welche Miss *Birch* mit deutschem Text sang, war grossentheils eine sehr ausgezeichnete Leistung, in manchen Theilen — besonders im Recitativ und der ersten Cantilene, also in der eigentlichen Scene — so vortrefflich, dass gar manche deutsche Sängerin sich daran ein Muster nehmen könnte. Nur mit der Auffassung und dem Vortrage des letzten Allegro können wir uns nicht ganz einverstanden erklären; es wurde zu süss und weich, fast tändelnd wie ein italienisches Rondo vorgetragen, da es doch die höchste Steigerung leidenschaftlicher Sehnsucht ist und sein soll. Wahrscheinlich hatte sich die geehrte Künstlerin durch die, allerdings nicht recht treffenden Textworte „Süss entzückt entgegen ihm" irre leiten lassen über den eigentlichen Character des Stücks, den sie jedoch am Schlusse herauszufühlen schien und daher dort auch mit grösserer Wärme und Innigkeit vortrug. Die Wirkung auf das Publicum war tief und bedeutend und der Beifall daher auch sehr gross. Die Cavatine von *Pacini* sang Miss *Birch* recht gut, weniger bunt und reich mit Trillern u. s. w. geschmückt, als sie es sonst zu thun pflegt, was wir nur loben können und überhaupt anrathen möchten, da man mit dergleichen Zugaben nicht vorsichtig und sparsam genug sein kann.

Interessant ist es uns gewesen, Herrn *Jean Joseph Bott* aus Cassel kennen zu lernen. Er ist noch jung, wie wir hören erst 17 Jahr alt, ein Schüler *L. Spohr's*

und der erste Beneficiat der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main. Ueber diese schöne Stiftung, deren Zweck in der musikalischen Welt hinreichend bekannt und gewürdigt ist, brauchen wir hier nichts weiter zu sagen; wir haben es lediglich mit den Leistungen Dessen zu thun, der so glücklich war, durch sein Talent zuerst die Theilnahme und Unterstützung dieses Instituts zu erringen. Ein Schüler *Spohr's* bleibt sehr leicht länger Schüler, als die Schüler manches anderen Lehrers; es mag dies wohl an der Grösse des Meisters liegen, die auf den Schüler nach allen Seiten hin so gewaltig einwirkt, dass er später selbständig wird, als er ausserdem vielleicht geworden sein würde. Die Eigenthümlichkeiten *Spohr's* sind überdies so verführerisch und prägen sich namentlich seinen Schülern so tief ein, dass man oft nur schwer zu beurtheilen vermag, ob die Leistungen derselben blos reproductiv, oder ob sie productiv zugleich sind. In dem Spiele des Herrn *Bott* findet man Alles wieder, was die *Spohr*'sche Schule Treffliches zu bieten vermag: grossen schönen Ton, ausgezeichnete Bogenführung, Solidität in Allem. Dabei ist die Ausbildung Herrn *Bott's* schon in einem hohen Grade vorgeschritten; und wenn auch von Meisterschaft nirgends noch die Rede sein kann, so hört man aus seinem Spiele doch den künftigen guten Meister schon heraus; den Meister in der Technik wenigstens, denn in anderer künstlerischer Hinsicht lässt sich aus so jugendlichen Virtuosenleistungen überhaupt kein sicheres Prognosticon stellen, bei Herrn *Bott* aber deshalb um so weniger, weil seine ganze Kunstbildung bis jetzt nur eine gegebene, nicht eine aus ihm selbst herausgearbeitete ist, hauptsächlich aber auch, weil das Kunstleben, in welchem er sich bisher bewegt hat, wohl nicht weitgreifend genug, nicht alle bedeutenden künstlerischen Erscheinungen der Zeit vorführend gewesen sein mag. Wir schliessen Das aus dem Vergleiche der beiden Leistungen, welche uns Herr *Bott* in diesem Concerte gab; die Composition von *Spohr* hat er sehr gut und ohne allen Vergleich besser als die Variationen von *Vieuxtemps* gespielt, aus deren Vortrage man ganz deutlich sah, dass ihm die neuere Virtuosität ihrem innern und äussern Wesen nach fast völlig fremd geblieben sein muss. Wir sind nun weit entfernt, dem jetzigen Virtuosenwesen, so weit es ein Unsen geworden ist, irgendwie das Wort reden zu wollen; es hat jedoch neben vielem Verwerflichen auch gar manches Treffliche, das als ein Fortschritt betrachtet werden darf und an dem sich, namentlich bei Zusammenstellung des Guten jeder Schule und jeder Zeit, der Geschmack und das Urtheil eines Künstlers zu bilden vermag. Bei der trefflichen Leitung und der sichern Grundlage, welche die Kunstbildung des Herrn *Bott* durch *Spohr* erhalten hat, müssen wir dringend wünschen, dass er an irgend einem musikalisch wirklich bedeutenden Orte, d. h. an einem Orte, der ihm Gelegenheit bietet, alle bedeutenden Kunsterscheinungen unmittelbar durch eigene Anschauung kennen zu lernen, längere Zeit seinen Aufenthalt nehmen möchte. Er würde dann selbständiger, mehr mit eigener Kraft an seiner Ausbildung arbeiten und diese dadurch mehr fördern und vielseitiger sein Talent entwickeln, als es ausserdem möglich sein dürfte. Eine Kunstreise, wie sie Herr *Bott* unternehmen zu wollen scheint, und berührte sie auch die bedeutendsten Orte, brächte sie ihn auch mit den berühmtesten Kunstnotabilitäten in kürzere oder längere Verbindung, kann einen sehr wohlthätigen Einfluss auf ihn schon deshalb nicht haben, weil die Eindrücke, welche er erhält, zu plötzlich und flüchtig, daher blos vorübergehend sein werden, seine eigenen Leistungen aber, um deren Producirung es ihm jetzt hauptsächlich zu thun ist, dabei, einige Routine mehr oder weniger abgerechnet, in ihrem innern Wesen ziemlich unverändert bleiben dürften. Es würde, im besten Falle, immer nur eine Entwickelung und Fortbildung in der engen Bahn erfolgen die ihm bisher angewiesen wurde, nicht aber ein wirkliches Fortschreiten auf einem Wege möglich sein, den er aus eigener Kraft und nach eigenem Urtheil gewählt und eingeschlagen hätte. Wir haben uns über Herrn *Bott* hier ausführlicher ausgesprochen, nicht nur weil wir an seinem Talent Interesse nehmen, sondern auch weil uns die künstlerische Zukunft des ersten Schützlings eines so trefflichen Instituts, wie die Mozartstiftung ist, wahrhaft am Herzen liegt. — Die Aufnahme des Herrn *Bott* von Seiten unseres Publicums war sehr wohlwollend, würde aber gewiss glänzender gewesen sein, wenn er zu seinem ersten Auftreten nicht ein Stück gewählt hätte, das in seiner ironischen oder sarcastischen Tendenz den Erfolg des ausführenden Virtuosen allzusehr vernachlässigt, ja geradezu erschwert.

Wenn die Kunst im Geleite des Unglücks auftritt, wird man ihren Leistungen gern auch dann eine wohlwollende Theilnahme und Anerkennung schenken, wenn sie strengeren Anforderungen der Kritik nicht entsprechen sollten; das Flötenspiel des blinden Herrn *Nietzsche* verdiente aber den lauten Beifall wirklich, den es erhielt. Es ist auch in der That bewundernswerth, zu welcher tüchtigen Ausbildung in der Technik sowohl wie im Vortrage es derselbe trotz seiner Blindheit gebracht hat, und wenn man bedenkt, dass Herr *Nietzsche* blind geboren wurde, so sind seine Leistungen gewiss ein unwiderlegliches Zeugniss bedeutenden Talents, das ihm der Himmel zum Trost in seinem Unglück gegeben zu haben scheint und zu dem wir ihm von Herzen Glück wünschen.

Von wahrhaft künstlerischer Bedeutung war die neue Symphonie von *Niels W. Gade*, ein Werk, das unbestritten zu den werthvollsten Compositionen gehört, welche die neueste Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat. Wir haben über den grossen Erfolg berichtet, welchen die erste Symphonie Herrn *Gade's*, in der vorjährigen Concertsaison unter *Mendelssohn's* und in diesem Winter unter des Componisten eigener Leitung hatte, und welche demselben die Hochachtung aller Künstler, die regste Theilnahme unseres Publicums wie im Sturme errang; das grosse, entschiedene Talent, was uns in dieser ersten Symphonie in jugendlicher Kraft und mit einer seltenen Beherrschung aller Kunstmittel entgegentrat, finden wir in der zweiten Symphonie wieder, nur tiefer, inniger und grossartiger noch in seinen poetischen Gebilden, gemessener, zarter und feiner noch in deren Zeichnung und vor Allem künstlerischer, meisterhafter in der musikalischen Ausführung und Arbeit. In letzterer Hinsicht hauptsächlich stellen wir

die zweite Symphonie höher noch als die erste, obgleich diese an schlagender, augenblicklicher Wirkung jene übertreffen dürfte, was indess eine natürliche Folge der tieferen Innerlichkeit, der grösseren künstlerischen Bedeutung der zweiten Symphonie, keineswegs ein Tadel derselben ist oder sein kann. Es weht ein eigenthümlicher Geist in *Gade's* Compositionen, ursprünglich und originell in Allem, was und wie er es giebt; dabei so natürlich und klar in seinen Intentionen, so sicher und kräftig in den beabsichtigten Wirkungen, wie es eben nur eine wahrhaft ausgezeichnete geistige Kraft vermag. Auch diese zweite Symphonie erscheint sehr bald im Druck — bei Breitkopf und Härtel — und alle Freunde ächter Kunst werden sich an dem trefflichen Werke erfreuen, wie wir und alle hiesigen Kunstfreunde durch dasselbe erfreut worden sind. Als ganz besonders ausgezeichnet müssen wir hierbei noch das Directionstalent des Herrn *Gade* erwähnen; es ist nicht die grosse Sicherheit und Umsicht allein, mit welcher er das Orchester führt, zu rühmen: er besitzt eine eigene, seltene Gabe, ähnlich der unvergleichlichen Gabe *Mendelssohn's*, der Ausführung eines Werkes ohne grosse und auffallende Mühe das rechte Verständniss, den rechten Geist desselben aufzuprägen, die poetische Stimmung hineinzubringen, die das Werk haben soll, und durch welche allein es erst zu vollkommener Darstellung und Wirkung gelangen kann. Wie wenig Dies durch eine technisch tadellose Ausführung allein erreicht werden kann, weiss jeder Sachverständige.

Die Ausführung der Symphonie war vortrefflich in jeder Hinsicht; der Beifall des Publicums gross und allgemein. Herr *Gade* wird uns jetzt verlassen, um auf einige Zeit nach Paris, Italien u. s. w. zu gehen. Möge er recht bald wieder Gelegenheit geben, uns seines ausgezeichneten Talents erfreuen zu können! *R.* †.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN
im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Brunner, C. T., Op. 13. Jugendlust. Leichte Tänze für Pianoforte. Heft 1—8. à 7½ Ngr.
Conrad, Ed. (Berthold, G.), Komisches Lied: „'s ist Alles vorher" mit Pianoforte. 5 Ngr.
Dürrner, J., Op. 5. 6 Lieder von R. Burns für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Ngr.
— — Op. 6. Duettino für 2 Sopr. mit Pfte u. Vcelle. 10 Ngr.
— — Op. 8. No. 1. Seemann's Abreise für Bass mit Pianoforte und Violoncelle. 15 Ngr.
— — Op. 8. No. 2. Begrabene Liebe f. Bass m. Pfte u. Vcelle. 10 Ngr.
— — Op. 9. 5 Lieder für Bariton mit Pianoforte. 20 Ngr.
Jäger-Militair-Marsch, sehr beliebter, für Pfte auf 4 Hände. 5 Ngr.
Köhler, Gust., Polonaise aus *Donizetti's* Tochter des Regiments für Pianoforte. 5 Ngr.
Kunze, Gust., 6 Contretänze aus *Auber's* Teufels Antheil für Pianoforte. 7½ Ngr.
Mozart, W. A., Op. 38. Sinfonie in Es, arr. für 2 Pianofortes auf 8 Hände. 2 Thlr. 10 Ngr.
Reissiger, C. G., Op. 172b. 3 komische Lieder für Bass mit Pianoforte. 17½ Ngr.
Schützen-Militairmarsch, sehr beliebter, für Pianoforte. 2½ Ngr
Simon, Herrm., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Ngr.

In **J. A. Schlosser's** Buchhandlung in Augsburg ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:
Musikalisches Conversations-Handlexikon, enthaltend die vollständige Erklärung aller musikalischen Realien, wie zugleich die Biographien aller um die Tonkunst nur irgend verdienter, oder sich darin ausgezeichneter Personen, Componisten, Virtuosen, Sänger, Schriftsteller u. s. w. und zwar von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, wie aller Länder und Völker. Bearbeitet und herausgeg. von Hofrath **Dr. Gustav Schilling.** 2 Bde. gr. 8. **Zweite Aufl.** 3 Fl. od. 1 Thlr. 16 Ggr. Velin-Pap. 3 Fl. 36 Kr. od. 2 Thlr.

Welches wichtige Werk wir damit bieten, sagt der Titel, so wie für die Gediegenheit, Gründlichkeit und Vollständigkeit der Ausarbeitung der Name des als Musikgelehrten längst schon rühmlichst bekannten Verfassers sowohl, als das schnelle Vergreifen der 1. Auflage hinlänglich bürgt.

Bei uns erschien No. 1 der neuen
Berliner musikalischen Zeitung,
redigirt von *C. Gaillard*. Preis jährlich 3 Thlr. Alle Wochen eine Nummer. — Musikalienprämie für Berlin Abonnenten-Concerte. Alle Buch- und Musikalienhandlungen, so wie die Postämter nehmen Bestellungen an.
C. A. Challier & Comp. in Berlin.

So eben ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:
Ant. André's
Lehrbuch der Tonsetzkunst.
II. Band. 3. Abtheilung.
Lehre der Fuge.
Preis mit dem Portrait des Verfassers 5 Fl. 24 Kr. = 3 Thlr.

Die früheren Bände enthielten:
Lehre der Harmonie ..... 2⅔ Thlr.
Lehre des Contrapunkts ..... 2 -
Lehre des Canons ..... 2⅔ -
Offenbach a. M., im Januar 1844.
Joh. André.

Gesuch.
Bei dem städtischen feststehenden Musikcorps in Halle an der Saale wird ein tüchtiger erster Clarinettist unter annehmbaren Bedingungen gesucht. Nähere Auskunft hierüber ertheilt
F. Sturm in Halle, No. 286.

Nachricht, die Musikschule zu Dessau betreffend.
Verschiedene Gründe veranlassen mich, die seit 1829 von mir geführte musikalische Lehranstalt mit Ende März dieses Jahres gänzlich zu schliessen.
Dessau, den 17. Januar 1844.
Friedrich Schneider.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Januar. № 5. 1844.

Inhalt: Zur Geschichte des Männergesanges. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Zur Geschichte des Männergesanges.

(Beschluss.)

Der grössere Hang zur Geselligkeit, der den Bewohnern südlicherer Gegenden eigen, lässt es auch erklären, wie die jährlichen Zusammenkünfte in der Schweiz, in Würtembergischen u. s. w. so zahlreich besucht werden. Dazu kommt, dass man dort überhaupt noch mehr Vorliebe für einfache Kunstformen hat, die Zustände sind noch naiver, frischer. — In Norddeutschland versammelten sich zuerst die Lehrer; es blieb aber bei einigen Versuchen in der Mark, in Weissenfels und Jena; nur in Schlesien, in Westphalen und am Rhein hat man es fortgesetzt. — Die Liedertafeln von Leipzig, Halle, Magdeburg, Dessau, Barby, Cöthen und Zerbst kommen jährlich gegen Pfingsten zusammen, um sich gegenseitig anzusingen. — In Dresden versuchte man der Sache dadurch mehr Halt zu geben, dass den einen Tag religiöse Gesänge, den andern weltliche ausgeführt wurden. Doch scheinen Zerwürfnisse dies Unternehmen rückgängig zu machen. Vielen Anklang hat der „Thüringer Sängerbund," in Erfurt gestiftet, gefunden. Er versammelt sich jährlich an einem passenden Ort, in einer schönen Landschaft gelegen. Und die letztere gehört dazu; sie vervollständigt, sie ergänzt das Unvollkommene, was z. B. in der Monotonie des Männergesanges, in dem Verfliegen des Tones im Freien (darum bei so grossen Massen das unbefriedigende Resultat hinsichtlich der Kraft) liegt. Da scheint es, als würden die Harmonieen bis zu den fernen Bergen fortgetragen, — Waldesnacht, Waldesdunkel treten uns lebendig entgegen, wir fühlen die Wahrheit der Worte:

„Aus dem Boden ist's gedrungen,
Vögel haben's nachgesungen,
Von den Zweigen klingt es dort,
Lüfte tragen's weiter fort."

Möge es mir noch erlaubt sein, anzuführen, was unsere Tondichter uns für den Männergesang gegeben.

Für Chöre geistlichen Inhalts sorgte zuerst *Bernhard Klein.* Er sollte den Sinn für ernste Musik wecken und fand wenig Stoff vor. Die Gesänge von 1813 waren verklungen (seine Wirksamkeit begann in den trüben stillen Jahren von 1822—26); so übertrug er die innere Gluth der Begeisterung auf das religiöse Element, und schuf unermüdet, so dass nach und nach die zahlreichen, jetzt allgemein verbreiteten Hymnen entstanden, die gewiss überall, wo das Edlere, Höhere in der Musik gesucht wird, nie in Vergessenheit gerathen werden. — Am thätigsten war nächst ihm *Berner* in Breslau, dessen 150. Psalm vielen Anklang gefunden hat. Ausserdem schrieb er Motetten, Choräle und viele kleinere Chöre (zunächst für das Breslauer Seminar). — *Friedrich Schneider, Reissiger, E. Richter, Stolze, Rinck, A. W. Bach, Neidhardt* u. A. lieferten auch Manches; ja *Löwe* ging so weit, ganze Oratorien, wie „Die eherne Schlange" und „Die Apostel zu Philippi" zu schreiben (wo aber Monotonie nicht zu vermeiden ist). Er blieb nicht ohne Nachfolger — *Wagner* lieferte vorigen Sommer „Das Abendmahl des Herrn" für das Dresdner Gesangfest. Immer ist es anzuerkennen, wenn talentvolle Männer geneigt sind, Massen, werden sie einmal zusammengerufen, auch mit etwas zu versehen, was Ernst und Aufmerksamkeit für längere Zeit in Anspruch nimmt.

Des weltlichen Liedes nahmen sich Anfangs *Zelter* und *Nägeli* am Meisten an — ein paar Männer, die den Chorgesang unter den Dilettanten mit am Ersten angeregt haben. Für *Zelter* war der Männergesang Erholung nach den Geschäften des Tages und dem ernsten Treiben in der Singacademie; er schrieb also meist Trinklieder, von denen einige, wie z. B.: „Sanct Paulus war ein Medicus," zu den gelungensten ihrer Art gehören; auch bei launigen Sachen, wie „Die Frühlingsmusikanten" u. a. traf er den Nagel auf den Kopf. — *Nägeli* suchte auf das Volk zu wirken, den Sinn für höhere Interessen in ihm zu erwecken. So entstand sein: „Kennt ihr das Land, so wundersehön in seiner Eichen grünem Kranz," „Holde Eintracht," „Das Lied vom Rhein," und manches andere, Vaterlandsliebe athmende Lied — Sind auch seine Compositionen nicht begeisternd, so spricht sich doch in allen ein tüchtiges, ernstes Streben aus. — Für den gewöhnlichen Bedarf schrieben *Call, Blum* und *Eisenhofer,* zu ihren meist trivialen Productionen auch triviale Texte nehmend. *Blum's* Notturno: „Singet der Nacht ein stilles Lied" u. s. w. hat sich noch erhalten (es zeichnet sich, wie die meisten Sachen von *Blum,* dadurch aus, dass es sehr stimmwirksam ist); *Eisenhofer's* Schlummerlieder und Ständchen sind dagegen alle glücklicherweise vergessen. — *Weber* gab nicht allein Bedeutendes in „Leyer und Schwert," auch in den Opern wirkte er auf die Masse. Wen hat nicht der Jägerchor

aus Euryanthe durch die Kraft, — „Singet dem Gesang zu Ehren“ u. s. w. durch die Innigkeit und Gemüthlichkeit erfreut? Ihm zur Seite ging *Kreutzer*, der die herrlichen Lieder *Uhland's* in aller Weise dem Volk zugänglich machte. „Die Märznacht,“ „Die Capelle,“ „Schäfers Sonntagslied“ zeichnen sich aus; unter den Quartetten eins: „Abendfeier,“ Gedicht von *Hessemer*, besonders in der zweiten Hälfte sehr wirksam und klangvoll gesetzt. — *Berner's* „Studentengruss“ fällt auch in diese Zeit. Ein anderes, „Der Genius der Ruhe,“ ist weniger bekannt, so wie das vortreffliche Arrangement von: „Wie sie so sanft ruhn.“ — *Fr. Schneider* war unerschöpflich in Trinkliedern, von denen nur zwei allgemeiner bekannt geworden: „Lasset die Freud“ u. s. w. und: „Jetzt schwingen wir den Hut.“ Viele andere, z. B. „Der Demagog,“ „Das Paradies,“ „Contrapunct“ u. s. w. sind vergessen. In seinen neuesten Harzliedern ist ein Liedertafelexamen, in dem die Schüler „trinken“ recht energisch conjugiren. — Unter den ernsten ist: „Als mein Leben voll Blumen“ u. s. w. sehr tief gefühlt. — *Spohr's* elegische Weise spricht sich vorzüglich in dem „Gute Nacht“ aus; von überraschend kräftiger Wirkung ist dagegen sein: „Auf und lasst die Fahnen fliegen,“ „Dem Schnee, dem Regen,“ zur gelungenen Ausführung fast zu schwer. — In diese Periode gehören noch: *Berger*, *Fink*, *Fesca*, *B. Klein* („Des Menschen Seele gleichet dem Wasser“), *Kuhlau*, *Lindpaintner*, *Mühling*, *Methfessel*, *Neidhardt*, *Panny* („Rheinlied“), *Pohlenz*, *Rungenhagen*, *Rex* („Die Maikäfer,“ eins der ältesten mit Brummstimmen, und dasjenige, wo der Gebrauch derselben noch einigen Sinn hat), *Schnyder von Wartensee*, *Sutor*, *Seyfried*, *Schärtlich* (Beförderer des Brummens), *Werner* (Soldatenlied: „Lustig in den Kampf,“ und das Volkslied: „Sah ein Knab ein Röslein stehn“). — Auch von *Bergt*, *Flemming*, *Winter* („Im Arm der Liebe“), *B. A. Weber* („Rasch tritt der Tod“) hat sich noch Manches erhalten, wie auch ein Trinklied („Das Glas gefüllt, der Nordwind brüllt“) von *M. Haydn*.

Besonders muss noch *Silcher* erwähnt werden, der Volkslieder herausgab. Ein ausserordentlich glücklicher Tact hat ihn dabei geleitet. Nicht allein sind die Harmonieen dem Character des Volksliedes angemessen, die Stimmführung einfach und bequem, dass sie selbst von geringeren Kräften können genügend ausgeführt werden, auch die Auswahl ist so glücklich. Ich will nur einige hervorheben, da die Sammlung gewiss in den Händen aller wahren Freunde des Männergesanges ist, und zwar: „So viel Sterne,“ „Morgenroth,“ „Die Schildwacht,“ „In einem kühlen Grunde“ (auch die Poesie so schön), „Loreley,“ „Das Klosterfräulein,“ „Abschied“ u. s. w.

Nach der Rheinliedsperiode ward die Zahl der Componisten Legion — jeder Liedertafeldirigent bereitete Stoff zum Singen. Doch interessirten sich auch die ersten Tondichter der Gegenwart dafür. *Mendelssohn's* „Der Jäger Abschied“ wird überall mit vieler Liebe gesungen, so Mehreres von *Marschner*, z. B. Liedesfreiheit, „Bürger ist jeder Sohn.“ (Aus früherer Zeit existiren viele Trinklieder von *Marschner*, z. B. „Was perlet im Glase“ u. s. w., „Tunnelfestlied,“ „Im Herbst da muss man trinken“). *Kalliwoda's* „Das deutsche Lied,“ wird gewiss allgemeinen Anklang finden, namentlich bei grössern Versammlungen.

Für Liebes- und Trinklieder (vorzugsweise) sorgten *Banck*, *Chwatal* („Nacht, o Nacht“), *S. W. Dehn* (Scherzlied von *Lessing*), *Dorn*, *Elster*, *Girschner* („Gute Nacht,“ sehr weichlich), *Hetsch* (15 Chöre mit leichten Weisen und guten Texten), *Kunz*, *Kücken*, *Lorenz*, *Metz*, *Mangold*, *F. Otto* („Klage“), *J. Otto* („Die Wette,“ „Trinklied“), *Philipp* (lieferte alle Arten Trinklieder, in den verschiedensten Stadien der Weinseligkeit zu gebrauchen), *C. G. Reissiger* („Blücher am Rhein“), *A. Reissiger* („Die rothe Nase“), *E. Richter* („Der Husar von 1813,“ etwas zu sehr trompetend), *S. Seiffert*, *Skraup*, *J. Strauss* („Kriegers Schwur“), *Taubert* (der auch neuerlich Chöre zur Medea geschrieben), *Truhn*, *Täglichsbeck* (seine Sammlung: Deutsche Liederhalle, ist sehr empfehlenswerth), *Veit*, *Ziegler*, *Zöllner* („Heda, Wein her“ u. s. w., — viel im trivial komischen Genre). — *G. Reichardt* hat ausser „Des Deutschen Vaterland“ ein gutes sentimentales gegeben: „Das Bild der Rose,“ so süss, wie Honig von Hybla; — *Adam* mehrere von *Herwegh*, unter denen „Das Rheinlied“ kräftig wirkt; — *Kunkel* „Mein Vaterland“ von *Hoffmann von Fallersleben*.

Mögen unsere deutschen Dichter und Componisten fortfahren, einen Theil ihrer Kräfte dem Vaterlande zu widmen, um das Volk für dasselbe, für seine höchsten und heiligsten Interessen zu begeistern. Der Deutsche kann noch wenig sprechen — aber singen kann er, und das muss ihm vorläufig vieles Andere ersetzen. Darum ist es aber auch wünschenswerth, dass der Geschmack sich immer mehr reinige; dass man zwar Liebes-, Scherz- und Trinklieder singe, sie aber nicht zur Hauptsache mache, nicht dem plumpen Witz huldige, der darauf fusst, dass man einer Nation angehöre, die am Meisten trinken könne. — Je mehr eine gewisse geistige Bildung auch die Musiker erreichen, die besonders ihre Kräfte dem Liede zuwenden, je seltener werden wohl dann die Missgeburten werden, an denen jetzt der unmusikalische Laie noch so viel Geschmack findet. — „In der jetzigen Zeit, nicht der Völkerwanderung nach Aussen, sondern der Völkerregungen nach Innen, wo Welttheile einander bewegen und ein Land um das andere zum Vaterlande reift, wird auch der Dichter mit fortgezogen, und wenigstens das Herz will mit schlagen helfen. Wahrlich! man kann nicht anders, und ich achte keinen Mann, der sich jetzt blos der Kunst zuwendet, ohne die Kunst selbst gegen die Zeit zu kehren,“ — so sprach *Jean Paul* vor 30 Jahren, und ich denke, auch jetzt noch können diese herrlichen Worte ihre Anwendung finden.

Recensionen.

Liederschau.

Wäre das schöne Wort des trefflichen Seume:

Wo man singt, da lass dich ruhig nieder!
Böse Menschen haben keine Lieder.

in seiner vollen Bedeutung wahr, so müsste unser ge-

liebtes Deutschland fürwahr ein Paradies sein: Lieder giebt es bei uns in Hülle und Fülle. Eine vergleichende moralisch-musikalische Statistik wäre vielleicht geeignet, den Einfluss des Gesanges auf die Moral und also auch auf wahres Glück näher zu bestimmen. — Als Beweis, wie fruchtbar das schöne Feld der Lieder sich auch in der neuesten Ernte erweist, mag gegenwärtige kurze Liederschau gelten. Wir nehmen aus dem reichen, uns dargebotenen Füllhorne die mannichfaltigen bunten Blumen, wie sie uns, eine nach der andern, der Zufall in die Hand führt, um sie, mit kurzer Bezeichnung ihrer Individualität, zur Erleichterung der Anschauung und beliebiger Auswahl den Gesangesfreunden zu Nutz und Frommen vorzulegen.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, von *Ferd. Gumbert*. Op. 2. Berlin, bei Schlesinger. Preis 17½ Sgr.

Ein anmuthig duftendes, kleines Bouquet, um so freundlicher von uns begrüsst, da es erst die zweite Gabe ist, die der sinnige Gärtner uns bietet. Mögen nur die folgenden, bei fortgesetzter, noch sorgsamerer Pflege, dieselbe Frische und gesunde Natur bewahren, welche wir an diesen anspruchlosen Liedesblumen so anziehend finden. Hier und da scheint es uns, als habe das Bestreben, die gewöhnlichen Schlussformen zu umgehen, den Componisten zu einigen gesuchten und wohl auch unpassenden Wendungen veranlasst. Wir erkennen recht wohl die Schwierigkeit, gut und neu zu schliessen, ziehen aber doch einen natürlichen, wenn auch nicht durch Neuheit überraschenden Schluss einem gezwungenen bei Weitem vor. Jedes der sechs hier gebotenen Lieder hat etwas mehr oder minder Anziehendes; indess wird das erste, Herlosssohn's schönes Gedicht: „Ob ich dich liebe!" wohl überall den meisten Anklang, den schnellsten Eingang finden. Der Componist lässt, zu allerdings wohlthuender Erweiterung der Schlussperioden, eine Zeile wiederholen, die aber keinen abgeschlossenen Sinn giebt; dieser kleine Uebelstand hätte sich bei schärferer Prüfung wohl vermeiden lassen; sonst ist das Lied schön empfunden und trefflich gesungen. — Was wir über diese anmuthige Erstlingsgabe sonst noch auf dem Herzen hätten, sprächen wir gern sogleich aus: wir haben aber noch einen weiten Weg zu wandeln, und finden uns wohl bald wieder mit dem talentvollen Debütanten zusammen. — Also auf Wiedersehen!

Drei Gedichte, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Schwencke*. 59. Werk. Braunschweig, bei G. M. Meyer. Preis 12 Ggr.

Drei gut gedachte Compositionen, mit fast zu grosser Sorgfalt in Nachbildung der einzelnen Wendungen des Gedichtes behandelt. Wir lieben wohl recht sehr eine sprechende und schildernde Begleitung — hier ist indess in dieser Beziehung wohl zu viel gethan. Die Gedichte sind gewiss von wahrem, poetischem Gehalte; aber für musikalische Behandlung geeignet, und um sich singend daran zu ergötzen, möchten wir eigentlich nur das erste: „Hoffe, liebes Herz!" erklären. — Der gewandte Harmoniker, wie der denkende Künstler, der reiflich über seine Aufgabe meditirt, bewährt sich hier überall. Die zuweilen etwas störende Trennung der Perioden und manche ungefügige Gliederung im dritten Gesange müssen wir wohl mehr dem Dichter (oder dem Uebersetzer), als dem Componisten zur Last legen.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Louise v. Drieberg*. (Aus ihrem Nachlasse.) Op. 5. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ½ Thlr.

Diese anspruchlosen, einfachen Lieder sind wohl mehr bestimmt und geeignet, ein Erinnerungszeichen für die Freunde der Heimgegangenen zu bilden, als durch ihren intensiven Kunstwerth sich geltend zu machen. — Einige sind übrigens recht sangbar, wie No. 1 und 3, und werden sich, in ihrer Weise, auch abgesehen von persönlichem Interesse, Freunde und vorzüglich Freundinnen erwerben. Für das Posthorn, No. 4, hätte sich aber gewiss in dem Nachlasse ein etwas bedeutenderes Stück gefunden; das hier aufgenommene ist doch wohl gar zu matt und farblos, und die Dilettantin verräth sich namentlich durch den mangelhaften Rhythmus, der ihr auch in den andern Gesängen nicht recht gehorchen will.

Sechs Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von *Carl Helstedt*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Dies Opus 1 giebt offenbar Zeugniss von dem Talente und dem Berufe des jungen Sängers. — Er scheint übrigens durchaus nicht gesonnen zu sein, auf der breiten Heerstrasse zu wandeln, denn fast aus jedem der sechs Gesänge klingt uns etwas Ursprüngliches und Eigenthümliches entgegen. Ja er greift wohl zuweilen, zumal was die begleitende Harmonie betrifft, fast zu keck in die Saiten, wobei denn auch oft Härten, ja selbst Misstöne zum Vorschein kommen, die der Gang der Melodie keineswegs bedingt. Der Componist scheint phantastische Gebilde der Poesie vorzugsweise zu seinen musikalischen Illustrationen zu wählen, und doch möchten wir ihm den gutgemeinten Rath geben, sein Talent zunächst lieber an dem eigentlich Lyrischen zu versuchen, bis sein Styl sich regelt und erstarkt. Auch gestehen wir offen, dass uns in dieser Beziehung das erste einfache Lied: Frühlingsglaube, ungleich lieber ist, als die mit vielem Aufwande von Mitteln ausgestattete altdeutsche Ballade, No. 4. Jedenfalls erscheint uns diese Erstlingsgabe sehr beachtenswerth.

Wanderlieder, gedichtet von *G. Tietz*, für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Weiss*. Op. 9. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 15 Sgr.

Diese vier Wanderlieder sind so frisch und natürlich hingesungen, dass man sie bei aller Einfachheit bald lieb gewinnt und mit ihnen vertraut wird. Schon die Dichtung zieht durch ihren harmlosen Gang und gemüthliche Naturtreue unwillkürlich an, und bildet in ihren

Ueberschriften: Abschied, Wand'rers Gruss, Heimkehr, Wiedersehen, ein kleines Drama, während doch jedes der vier Lieder für sich bestehen kann. Der Abschied wird mit leichtem Herzen genommen, denn liebendes Vertrauen erleichtert ihn; und so athmet auch der Gesang nur Liebe und Hoffnung. Das gewählte Motiv ist so anmuthig und gewinnend, und wird durch die tröstende Episode (Liebchens Thränen zu trocknen) so günstig hervorgehoben, dass man das hübsche Lied fast zu kurz findet. Auch Form und Ton von No. 2, Wanderers Gruss, sind gefällig, und man muss nur bedauern, dass der Dichter nicht auf eine bessere Schlusspointe oder mindestens auf eine bessere Diction bedacht war, die dann auch dem Gesange zu gut kommen musste. Das dritte Lied, Heimkehr, spricht in unverkünstelter Melodie, analog begleitet, recht freundlich das Gefühl sehnender Hoffnung aus. Die widerstrebende Declamation in dem Refrain der zweiten Strophe kann und wird von dem Sänger leicht verbessert werden. Im vierten Liede: Wiedersehen, lässt der Componist recht sinnig und sehr wirksam das Motiv des „Abschiedes" wieder anklingen, wodurch sich das kurze Drama günstig abrundet. Die neue Zuthat ist nicht minder passend und ansprechend. — Mit einem ungemein fröhlichen, aufregenden Nachspiele, einem maskirten Walzer nicht unähnlich, schliesst das kleine, anmuthige Werkchen, das leicht sein Publicum finden dürfte.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jos. Staudigl*. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. Preis 1 Thlr. 4 Ggr.

Wir waren darauf gefasst, in diesen Liedern des gefeierten Sängers, den die allgemeine Stimme als den Ersten seines Faches bezeichnet, zunächst nur den schimmernden Abglanz seiner Individualität als ausübender Künstler, mit Darlegung der vollendeten Ausbildung seiner umfangreichen Stimme zu erblicken, und finden nun zu unserer Ueberraschung, aber auch zu geistiger Befriedigung, dass uns der treffliche Künstler, statt des Erwarteten, sechs ungemein einfache, gut gedachte und gelungene Gesänge bietet, die jeder nur einigermaassen gebildete Sänger sich mit Theilnahme und Genuss aneignen und mit bestem Erfolge ausführen wird. Die drei ersten Gedichte (sämmtlich von Frankl) haben das Meer zum Gegenstande; man könnte annehmen, dass der gleiche Stoff etwas Monotones im Gefolge haben werde; Dem ist aber nicht so. — Das Interesse an den Gesängen erhöht sich sogar im Verfolge, wozu denn die characteristische, nüancirte und immer consequent durchgeführte, im dritten Liede wirklich originelle Begleitung wesentlich beiträgt. Dass der Gesang bei aller Einfachheit dennoch höchst ansprechend und fliessend erscheint, wollen wir noch besonders hinzufügen, obgleich es bei einem Sänger von solcher Bedeutung vorausgesetzt werden kann. — No. 4, „Das Süsseste und Schwerste," von Baltenkron. Das Gedicht spricht einen schönen Gedanken in prägnanter Kürze trefflich aus, und der Componist giebt ihn glücklich wieder. In diesem Gesange ist übrigens schon deutlicher das Bestreben sichtbar, den Sänger geltend zu machen, aber es geschieht in so naturgetreuer, ungesuchter Weise, dass man durch die Absicht nicht verstimmt wird. Dem Eintritt der Melodie hätten wir wohl eine gefälligere Biegung gewünscht; das drei Mal angeschlagene *f* hat etwas Starres, das durch die mildernde Begleitung nicht ganz vergütet wird. — No. 5. Seinen geläuterten Geschmack bewährt der Componist schon durch die Wahl seiner Dichtungen; „Der Himmel im Thal" von Reinick ist wieder ein treffliches Gedicht, dessen naiv-sentimentale Färbung ungemein wohlthuend wirkt und in jeder Beziehung glücklich vom Componisten wiedergegeben wird. — No. 6. An die Nacht, von W. v. Schemnitz. Einfach und edel in Melodie und Harmonie. Wir würden die fast resignirende Einfachheit noch williger anerkennen, wäre nur der Rhythmus nicht gar zu einförmig; wenigstens würde eine etwas belebtere Bewegung in der Begleitung der zweiten Hälfte die Monotonie günstig unterbrochen haben. Es gehört, wie das Lied nun vor uns liegt, gewiss eine sehr sonore Stimme, ein sehr inniger Vortrag dazu, um diesem Liede Geltung zu verschaffen, das nicht eben verfehlt, doch gewiss das schwächste der ganzen Sammlung ist.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, den 30. Januar 1844. Fünfzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. Januar. Frühlingsgruss, Concertouverture von *Sigismund Goldschmidt* (zum ersten Male, Manuscript). — „La Partenza," Scene und Arie von *Ferd. Hiller*, gesungen von Miss *Birch* (zum ersten Male, Manuscript). — Concertino für die Oboe von *J. W. Kalliwoda*, vorgetragen von Herrn *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Cavatine aus „La Donna del Lago" von *Rossini*, gesungen von Miss *Birch*. — „Die Weihe der Töne," Gedicht von *Pfeifer*, in Form einer Symphonie componirt von *L. Spohr*.

Die Ouverture von *Goldschmidt* (D dur) ist eine achtungswerthe Arbeit nach guten Mustern. Die Motive derselben sind weder neu und eigenthümlich, noch besonders geschmackvoll, wie z. B. das erste und Hauptmotiv des Allegro; die Verarbeitung derselben ist jedoch geschickt und oft sehr wirksam durch sorgsame und kenntnissreiche Instrumentirung. Die Ouverture macht überhaupt in ihrer Totalität recht guten Eindruck, wenn auch derselbe Dem nicht ganz entsprechend sein dürfte, was der Componist, nach dem Titel „Frühlingsgruss" damit beabsichtigt zu haben scheint. Die Ausführung war sehr lobenswerth und die Theilnahme des Publicums eine günstige.

Miss *Birch* erwarb sich vorzüglich mit der Cavatine von *Rossini* sehr grossen und anhaltenden Beifall, obwohl sie die Scene und Arie von *Hiller* im Grunde noch besser vortrug. Letztere ist ein wohl angelegtes und durchdachtes, ordentlich und fleissig gearbeitetes Musikstück, fesselt aber weder Ohr noch Herz stark genug, um eine lebendige oder tief ergreifende Wirkung hervorzubringen. Sie scheint für die Bühne berechnet zu sein.

und macht dort vielleicht grösseren Eindruck; sie ist breit angelegt und lang, fast zu lang ausgeführt, sehr stark instrumentirt und sonst ganz dramatisch gehalten. Möglich auch, dass die gar zu volle Instrumentirung, durch welche die Singstimme sehr gedeckt wurde, der Wirkung einigen Eintrag gethan hat.

Unser erster Oboist des Concertorchesters, Herr *Diethe*, dessen tüchtige Leistungen wir schon öfter zu rühmen Gelegenheit hatten, zeichnete sich durch den sehr gelungenen Vortrag eines recht ansprechenden Concertstücks von *Kalliwoda* aus und erhielt allgemeinen, sehr lebhaften Beifall. Sowohl der Ton, als die Fertigkeit und der Vortrag des Herrn *Diethe* sind sehr vorzüglich, und unser Orchester hat alle Ursache, sich über den Besitz eines solchen Künstlers zu freuen, der, bei rüstigem Fortschreiten, bald nur wenige seines Gleichen haben dürfte.

Obwohl wir, vielleicht aus früher und besonderer Vorliebe, die Symphonie in C moll von *Spohr* fast noch höher stellen, als „Die Weihe der Töne," so ist doch ohne alle Frage diese letztere eine der grossartigsten und tief empfundensten Symphonieen des geehrten Meisters. Wir sind seit Jahren gewohnt, gerade diese in vieler Hinsicht sehr schwierige Symphonie besonders schön ausgeführt zu hören, vielleicht weil wirklich bedeutende Kräfte immer mit der Schwierigkeit ihrer Aufgabe wachsen, vielleicht auch, weil die Symphonie hochgeachtet und von dem Publicum stets mit Wärme aufgenommen ist. Auch die diesmalige Ausführung war sehr gut und erhielt nach jedem einzelnen Satze Beifall.

Am 29. Januar gab Miss *Birch* im Saale des Gewandhauses ihr Abschiedsconcert.

Die ausgezeichneten Leistungen der trefflichen Künstlerin, wie nicht weniger ihr liebenswürdiges, bescheidenes Benehmen haben ihr die Gunst unseres Publicums in hohem Grade erworben; das Concert war daher auch sehr zahlreich besucht, und Miss *Birch* wurde bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen, eine Auszeichnung, mit welcher man hier ausserordentlich sparsam ist. Das Repertoir bestand in: Ouverture zum Wasserträger von *L. Cherubini*. — Arie von *Marliani*, gesungen von Miss *Birch*. — Concert für die Violine, in Form einer Gesangsscene componirt von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Arie aus der Sonnambula von *Bellini*, gesungen von Miss *Birch*. — Ouverture zu Fidelio von *L. v. Beethoven* (No. 4, E dur). — Englische und schottische Nationallieder, am Pianoforte gesungen von Miss *Birch*. — Hommage à Händel, Duo für zwei Pianoforte von *J. Moscheles*, vorgetragen von Fräul. *Constanze Jacobi* und Herrn MD. *Hiller*. — Variationen von *Rode*, gesungen von Miss *Birch*. —

Mit alleiniger Ausnahme der Nationallieder, können wir die Wahl der Gesangstücke nicht loben, obwohl sie der geehrten Künstlerin sehr gute Gelegenheit boten, ihre Virtuosität zu zeigen; diese ist es aber durchaus nicht allein, worauf der eigenthümliche Kunstwerth einer Leistung beruht, und wir hätten daher wohl wünschen mögen, dass Miss *Birch* noch einmal alle ihre schönen Kräfte in dem Vortrage eines würdigen Gesangstücks concentrirt und uns dadurch eine Kunstleistung geboten hätte, wie wir sie vielleicht nicht so bald wieder haben dürften. Technisch am ausgezeichnetsten und in der That ganz vortrefflich war die Ausführung der Arie von *Marliani* und der Variationen von *Rode*; letztere sind bekanntlich Violinvariationen, die, wenn sie gesungen nicht geradezu unangenehm wirken sollen, in höchster technischer Vollendung ausgeführt werden müssen. Wir geben nun allerdings auf dergleichen Kunststückchen, denn etwas Anderes ist es nicht, nicht viel, halten aber die Mühe, welche man auf das Studium solcher Sachen verwendet, deshalb nicht für verloren, weil doch immer eine Ausbildung damit verbunden ist, die bei dem Vortrage besserer Dinge gar sehr von Nutzen sein kann. Wer solche Künsteleien gut auszuführen vermag, besitzt jedenfalls eine bedeutende technische Fertigkeit und dadurch zugleich das Mittel, sich im Vortrage bedeutender Kunstwerke ganz dem geistigen Werthe derselben ungestört und ungehindert zuwenden zu können. — Vortrefflich in jeder Hinsicht war der Vortrag der Lieder, welche Miss *Birch* mit solcher Innigkeit, mit so viel natürlichem Gefühl sang, dass eine bedeutende Wirkung nicht ausbleiben konnte. Eines nur möchten wir anders wünschen, gewiss zum Vortheil der Lieder wie des Vortrags; Miss *Birch* verzieht nämlich das Tempo leicht allzusehr, so sehr, dass der Rhythmus, bekanntlich ein nicht unbedeutendes Element namentlich der schottischen Nationallieder, ja sogar die Melodieen ziemlich unkenntlich werden und verloren gehen, oder zum Wenigsten nicht so deutlich und ausgeprägt hervortreten, wie es zur klaren Auffassung derselben nothwendig ist. Nun liegt aber gerade in diesen Eigenschaften, in Melodie und Rhythmus, das Eigenthümliche solcher Lieder, und Reiz wie Wirkung gehen verloren, wenn diese Eigenthümlichkeiten nicht bestimmt und leicht fasslich heraustreten. Kleine Verzierungen, wenn sie den Gang und Fluss der Melodie nicht stören, die prägnante Wirkung des Rhythmus nicht aufheben, schaden viel weniger, ja können sogar ein wirklicher Schmuck des Liedes sein und seine Wirkung erhöhen helfen; nur versteht sich, dass auch hierin Maass und Geschmack eine strenge Kritik führen müssen. Dass alle Leistungen der Miss *Birch* mit grossem, entschiedenem Beifalle aufgenommen worden, bedarf nach so vielen Erfolgen, wie die geehrte Künstlerin bereits hier gehabt hat, kaum noch weiterer Versicherung. Wie wir, sieht unser Publicum sie ungern scheiden, und immer wird ihr ein ehrendes Andenken bei uns gesichert bleiben.

Ueber die Leistungen des jungen *Jos. Joachim* aus Wien haben wir bereits, wie verdient, sehr rühmend berichtet; was wir früher von ihm hörten, waren reine Virtuosensachen, Stücke, in welchen es hauptsächlich auf Producirung einer glänzenden Technik, weniger auf Darstellung einer künstlerischen Idee, überhaupt nicht auf eine Kunstleistung im höheren Sinne abgesehen ist. Wir konnten daher mit Bestimmtheit auch nur sagen, dass seine technische Ausbildung sehr ausgezeichnet und bereits so vorgeschritten sei, dass man in ihm einen Virtuosen ersten Ranges sicher und bald zu erwarten habe; in anderer, ächt künstlerischer Hinsicht gab uns der innere Character seiner Leistungen, die Richtung seines Geschmacks in deren Vortrage, einigen Anhalt zu der Hoffnung, dass ihm ächtes Talent, ein tüchtiger Kunstsinn innewohne, die

wohl verhüten könnten, dass der Künstler im Virtuosen untergehe. Jetzt, nach dem Vortrage der Gesangscene von *Spohr*, einer zwar sehr dankbaren, aber im Uebrigen auch so bedeutenden Composition, dass sie selbst für erfahrene und sehr ausgebildete Künstler eine schwere Aufgabe bleibt, halten wir uns für berechtiget, von dem jungen *Joachim* das Bedeutendste zu erwarten. Er hat das Stück mit so klarem, richtigem Verständniss, mit so vielem und gutem Sinn und Geschmack vorgetragen, wie es nur wahrhaft bedeutendes Talent vermag. Möchte diesem Talente die ruhige, solide Ausbildung fortwährend zu Theil werden, die ihm jetzt so förderlich gewesen ist und durch welche allein es einem hohen und schönen Ziele zugeführt werden kann!

Das Duo für zwei Pianoforte von *Moscheles* wurde von Fräul. *Jacobi* und Herrn MD. *Hiller* sehr gut vorgetragen und erhielt vielen Beifall. Fräul. *Jacobi* ist eine sehr talentvolle Schülerin des hiesigen Conservatoriums und hat als solche hauptsächlich im Clavierspiel bereits den Unterricht *Mendelssohn's* und *Rob. Schumann's* genossen. Nach ihrer heutigen Leistung zu urtheilen, die vielleicht die erste öffentliche, für uns aber jedenfalls die erste war, wird ihr Spiel mehr fein und graziös, als kräftig und grossartig, sicher aber in seiner Art sehr ausgezeichnet werden. Bei der vielseitigen und gründlichen musikalischen Ausbildung, die das Conservatorium verspricht, darf man in Fräul. *Jacobi* eine bedeutende Künstlerin erwarten und ihr eine ehrenvolle Zukunft voraussagen. Die beiden Pianoforte-Flügel waren mit der Tastatur unmittelbar neben einander gestellt, eine Stellung, welche das Zusammenspiel allerdings sehr erleichtert, der Gesammtwirkung aber nachtheilig ist, weil sich die Partieen der Instrumente nicht genug von einander scheiden, ein Instrument das andere deckt und dadurch Unklarheit herbeigeführt wird. Alle diese Uebelstände werden vermieden, wenn die Instrumente gewissermaassen in einander, d. h. so gestellt werden, dass die Tastaturen derselben einander gegenüber stehen und die Spieler sich *vis-à-vis* sitzen.

Die Ausführung der beiden Ouverturen von *Cherubini* und *Beethoven* war sehr lobenswerth, das Concert im Ganzen zwar nicht von grosser künstlerischer Bedeutung, aber doch interessant und unterhaltend. *R.* †.

Berlin, den 4. Januar 1844. So wäre denn mit dem gelind nassen December auch wieder das für die Tonkunst in hiesiger Residenz in mancher Beziehung wichtige Jahr 1843 beendet, und wir sehen neuen Hoffnungen, bei dem rasch vorschreitenden Neubaue des königl. Opernhauses, der Anwesenheit des für die evangelische Kirchen- und höhere Instrumentalmusik thätig wirksamen GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* und der Wiederkehr des um die königl. Oper hochverdienten GMD. *Meyerbeer*, entgegen. Mögen diese erneuerten Hoffnungen zum Nutzen wahrer Kunst in Erfüllung gehen.

Wir beginnen nachstehenden Bericht mit den übermässig sich anhäufenden Concerten. Ein junger Pianist, *Gustav Füller*, Schüler des KM. *Mohs*, begann die Reihefolge derselben am 1. v. M. Den 2. folgte der solide, tüchtige Violinist *J. Remmers*, welcher im Verein mit dem recht fertigen Pianisten *G. Schumann* am 16. v. M. noch ein zweites Concert gab, worin derselbe das Andante und Rondo russe des zweiten Violinconcerts von *de Beriot*, Souvenir de Bellini von *Artot*, und zuletzt Variationen von *Paganini* auf die italienische Canzonette: „O mamma mia cara" mit lebhaftem Beifall, eben so rein und geistreich, als seelenvoll und kunstfertig im modernen Geschmack vortrug. Jedenfalls ist *Remmers* zu den ersten Violinvirtuosen neuester Zeit zu zählen. Herr *Schumann* trug die *Beethoven*'sche D moll-Sonate sehr fertig, in fast zu rapidem Zeitmaasse, vor, und liess uns eine recht geschmackvolle Fantasie in neuerer Weise, auf Motive aus Lucrezia Borgia, gut ausgeführt, nur mit Schwierigkeiten überhäuft, hören. Im zweiten Abonnementconcerte des *J. Schneider*'schen Gesang-Instituts wurde *J. Haydn's* Missa No. 3 in D, ein Psalm von der Composition eines Dilettanten *D. M. Fränkel*, a Capella, und *F. L. Kunzen's* gediegenes „Halleluja der Schöpfung" im Ganzen gelungen ausgeführt. Den meisten Eindruck bewirkte die schöne *Haydn*'sche Composition. Im nächsten Concerte soll *Cherubini's* Requiem zur Aufführung kommen.

Den grössten Kunstgenuss gewährten die beiden Symphoniesoiréen der königl. Capelle. In der zweiten Soirée wurden unter der feurigen, umsichtigen Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* die schöne Es dur-Symphonie von *Mozart*, die Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber* und die B dur-Symphonie von *Beethoven* durchaus vollkommen ausgeführt. Nach der ersten Symphonie trug der Musikdirector *B. Molique* aus Stuttgart sein fünftes Violinconcert, eine vorzügliche Composition, mit der diesem Meister eigenthümlichen Solidität, Eleganz und vollendeten Kunstfertigkeit vor. Die dritte Soirée brachte uns *Haydn's* lebensfrische D dur-Symphonie, das von Herr GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* mit bewundernswerther Energie und Rapidität, eben so geschmackvoll, als fertig vorgetragene, erfindungsreiche und characteristische Pianoforteconcert in G moll von seiner eigenen Composition, ferner *Cherubini's* Ouverture zu Elisa und *Beethoven's* grossartige C moll-Symphonie, unter Leitung des Herrn MD. *Taubert* vortrefflich ausgeführt. Der Andrang zu dieser Soirée war so gross, dass noch Stehplätze an der Casse ausgegeben werden mussten, da das Abonnement längst geschlossen ist. — Auch drei Soiréen von Tanzmusik haben im Hôtel de Russie unter *Gungl's* Leitung seiner Steiermärkschen Musikgesellschaft Statt gefunden, welche gleichfalls ihr Publicum fanden. — Aechten Kunstgenuss gewährten zwei Quartettunterhaltungen der Herren *Zimmermann* und seiner Kunstgenossen. In denselben wurden die Quartette von *Onslow* in A dur, *Haydn* in B und F dur, von *Mozart* in D moll, und endlich von *Beethoven* in G und C dur mit der Schlussfuge, letzteres ganz besonders gelungen, ausgeführt. Die vier Spieler dringen immer tiefer in den Geist der classischen Compositionen ein, und vereinen sich mehr und mehr im Ensemble und den feineren Nüançirungen des Vortrages. Seitdem die *Möser*'schen Soiréen aufgehört haben, gewährt der *Zimmermann*'sche Quartettverein allein Ersatz für diesen Verlust.

Die Singacademie führte in ihrem zweiten Abonnementconcerte vier Vocalcompositionen sehr gelungen aus. Die erste a Capella war die kunstreiche Motette des Grossmeisters der Tonkunst *Joh. Seb. Bach:* „Ich lasse dich nicht" für zwei Chöre. 2) Der 95. Psalm von *Ed. Grell* mit Orchesterbegleitung, besonders melodisch und in würdigem, wenn gleich modernem Styl gehalten. 3) Ein kurzes Oratorium: „Die Enthauptung Johannis" von *E. Sobolewski* (Musikdirector zu Königsberg in Preussen). Dem Referenten schien dies meistens werthvolle Werk nur ein Theil eines grössern Ganzen zu sein und deshalb eines innern Zusammenhanges, wie des Gesammteindruckes zu entbehren. Ein Männerchor der Johannesjünger begann kräftig und ausdrucksvoll, schloss jedoch bei den Worten: „Lasst uns zerreissen ihre Bande" nicht energisch genug ab. Die Arie des Johannes mit hinzutretendem Chor ist recht gelungen, die in moderner Weise die Tenorarie begleitende obligate Violine hingegen nicht ganz zum Oratorienstyl passend. Einige Chöre sind ausdrucksvoll und gut modulirt. Eine gewisse Monotonie des Ganzen liess indess einen nachhaltigen Eindruck nicht zu, so anerkennungswerth auch das Streben des Tonsetzers nach Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks in dieser Composition ist, welche nur zu wenig melodischen Reiz enthält. Die Ausführung, unter persönlicher Leitung des anwesenden Componisten, war besonders von Seiten der Chöre gelungen. 4) Der 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*, welcher hierauf folgte, ist ein zu anerkannt gediegenes Werk, reich an Erfindung, edel im Ausdruck und wirksam instrumentirt, als dass es einer weiteren Auseinandersetzung der vielen Schönheiten desselben bedürfte. Die Ausführung war durchaus lobenswerth und von allgemein ergreifender Wirkung. — Am 9. December führte der pensionirte Capellmeister *C. Möser* zu seinem Vortheile *J. Haydn's* „Jahreszeiten" unter Mitwirkung der königl. Capelle im Saale der Singacademie, von Seiten der Instrumentalbegleitung und der Chöre recht gelungen auf. Die Sopransolopartie hatte, statt der Damen *Tuczeck* und *Marx*, Frau *v. Fassmann* gefällig übernommen, und trug solche einfach und ansprechend, Herr *Böttcher* die Bassolopartie ausgezeichnet sicher, rein und kräftig vor. Leider war der Tenorist sehr unsicher, was öfter die Wirkung der Ensemble's störte. Es ist zu beklagen, wenn ein so günstig begabter Sänger sich nicht zeitig der musikalischen Ausbildung befleissigt. Das unvergänglich schöne Oratorium wurde übrigens mit grosser Theilnahme aufgenommen. Eben so anziehend war das von dem Herrn MD. *Molique* veranstaltete eigene Concert, in welchem derselbe sein vortrefflich componirtes drittes Violinconcert mit vollendeter Virtuosität, später eine Fantasie über Schweizerlieder höchst elegant und kunstfertig, mit schönem, gesangreichem Ton ausführte, auch die von dem Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* meisterhaft vorgetragene Pianofortesonate von *Beethoven* in A moll eben so vorzüglich mit der Violine begleitete. Das ganze Concert bestand aus lauter classischen, wohl gewählten Musikstücken, wie die Ouverturen zu Fidelio und Oberon, Arie aus Alceste von *Gluck*, von Frau *v. Fassmann*, Arie aus Paulus, von Dem. *Tuczeck*, und das liebliche Blumenduett aus *Spohr's* Jessonda, von Frau *v. Fassmann* und Dem. *Tuczeck* gesungen. In einer von Dem. *Laura Ernst* veranstalteten musikalisch-declamatorischen Soirée wirkte, ausser hiesigen Künstlern, auch der noch hier anwesende Violinvirtuos CM. *Riefstahl* mit. — So war denn im December in der That des musikalisch Guten fast zu viel! — Um so sparsamer waren die Leistungen der königl. Oper, welche ausser der neu in Scene gesetzten, seit zwölf Jahren ruhenden Oper Belmonte und Constanze von *Mozart*, nur Wiederholungen des „Wildschütz" (drei Mal) und „Carlo Broschi" (fünf Mal) lieferte. Belmonte wurde von Herrn *Mantius* recht gefühlvoll und künstlerisch gebildet gesungen. Leider blieb indess die schönste Arie: „Wenn der Freude Thränen fliessen" aus. Dem. *Marx* sang die hohe Partie der Constanze, besonders die Coloraturenarie: „Martern aller Arten" mit vielem Fleiss, nicht ohne Anstrengung, doch im Ganzen recht gelungen. Die schöne Arie: „Ach! ich liebte" u. s. w. verlor etwas an Frische durch die Transposition. Die tief gefühlte Adagio-Arie in G moll (welche Frau *von Hasselt-Barth* so meisterhaft vortrug) blieb aus. Osmin wurde von Herrn *Zschiesche* (obgleich das erste Mal ungünstig disponirt) gut gesungen. Die Darstellung, wie die des Pedrillo, welcher, statt des Herrn *Bader*, von Herrn *Heinrich* gegeben wurde, erfordert noch mehr Humor. Sehr gut war Blondchen durch Dem. *Tuczeck* in jeder Hinsicht besetzt. Obgleich das Stück veraltet und einförmig ist, auch grosse Ensemblegesänge fehlen, interessirte dennoch der Zauber *Mozart*'scher Melodieen und die schöne Instrumentation die Musikfreunde ungemein. Der „Sommernachtstraum" wurde zwei Mal wiederholt. Am ersten Weihnachtstage wurde Don Juan im königl. Theater deutsch, im Königsstädtischen Don Giovanni italienisch gleichzeitig gegeben und letztere Vorstellung zwei Mal wiederholt. Signora *Malvani* konnte den Vergleich mit Frau *v. Fassmann* als Donna Anna recht wohl bestehen, und übertraf Letztere selbst in Geläufigkeit der Coloraturen und Wärme des Gefühls, obgleich die deutsche Donna Anna als eine edle Dulderin erscheint. Beide Arien sang Signora *Malvani* einen Ton tiefer, wodurch die Characteristik (besonders der ersten Arie) leidet. Donna Elvira wird von Dem. *Marx* vorzüglicher gesungen; Signora *Ranzi* ist zwar kunstgebildet, ihre Stimme indess etwas scharf. Dem. *Tuczeck* ist als Zerline eine überaus liebliche Erscheinung. Der deutsche Don Juan, Herr *Böttcher*, ist in Gesang und Darstellung vorzüglich. Bei Signor *Capitini* findet nur die erste Eigenschaft Statt. Leporello würde von Signor *Carozzi* recht gut gegeben werden, wenn der Buffo nicht etwas zu stark vorträte. Ottavio wird von Herrn *Mantius* noch kunstgebildeter, als von Signor *Stella* gesungen, dessen Tenor übrigens stark und wohlklingend ist. Uebrigens werden die bei der deutschen Oper wegbleibenden unbegleiteten Recitative wie die Arien der Elvira (die kleinere im *Händel*'schen Styl), des Masetto und Leporello (nach dem Sextett) von den Italienern gesungen. Die reichen Instrumentalpartieen werden sowohl von der königl. Capelle, als, nach Verhältniss der Mittel, auch von dem Orchester des Königsstädtischen Theaters, unter Leitung der Herren *Bussola* und *St. Lubin*, be-

friedigend ausgeführt. Einige Tempi nehmen beide Dirigenten zu langsam, wie Signor *Buzzola* auch einige Pieçen übereilte. — Am Todes- und Begräbnisstage (d. h. der feierlichen Abführung der Leiche) des Königs von Holland wurde das königl. Theater auf allerhöchsten Befehl geschlossen. Nächstens soll *R. Wagner's* „Fliegender Holländer" gegeben werden, an welcher Oper den December über studirt ist. Der Componist, wie auch *Meyerbeer* und Mad. *Schröder-Devrient* werden erwartet. — In der Hof- und Domkirche ist seit dem Weihnachtsfeste eine neue Ordnung des Gottesdienstes eingeführt. Am ersten Festtage begann derselbe mit einem Psalm a Capella, von der Composition des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, vom neu organisirten Domchore gesungen. Diesem schloss sich der Chor aus *Händel's* Messias: „Uns ist ein Kind geboren" u. s. w. mit voller Orchesterbegleitung ergreifend an. (Ein Theil der königl. Capelle ist für diesen ausserordentlichen Dienst mit Besoldung besonders angestellt.) Demnächst folgte der Gesang der Gemeinde, von der Orgel und den Instrumenten begleitet. Ausser den liturgischen Gesängen und Responsorien sang dann nach der Predigt die Gemeinde und der Chor noch das „Herr Gott, dich loben wir!" und schloss nach dem Segen mit Amen. So erbaulich nun diese Ordnung des Gottesdienstes auch ist, so wird der musikalische Theil desselben dadurch doch etwas zerstückelt, und es ist deshalb zu hoffen, dass künftig — wie es in Leipzig beim musikalischen Gottesdienste geschieht — ganze, wenn auch kürzere Gesangstücke ausgeführt werden, da es an Motetten, Psalmen und andern Kirchenmusiken von *Joh. Seb. Bach*, *Händel* u. A. nicht fehlt. — Capellmeister *R. Wagner* ist bereits hier angekommen, um den letzten Proben des „Fliegenden Holländers" und der Aufführung beizuwohnen. — Der Pianist *Goldschmidt* aus Prag hat am 3. d. ein sehr besuchtes Concert veranstaltet, und sich darin mit dem *C. M. v. Weber*'schen Pianoforteconcert in Es dur, eigenen Etuden und einer Caprice von *Thalberg* mit allgemeinem Beifall hören lassen. Auch als sinniger Componist machte sich Herr *Goldschmidt* durch eine recht wirksame Ouverture, „Frühlingsgruss" bezeichnet, geltend.

Feuilleton.

Das Regensburger Theater hat sich unter der Leitung des neuen Directors Herrn *Ferdinand Röder*, welcher früher dem Hoftheater zu Meiningen und dem Stadttheater zu Bamberg vorstand, sehr gehoben. Die Hauptmitglieder der Oper sind: Fräul. *Meyrat*, erste Sängerin, Fräul. *Mittermayr*, eine talentvolle Aufängerin, Herr *Hirschberg*, erster Tenor, mit schöner Stimme und guter Schule, Herr *Eckert*, der rühmlich bekannte Bassist und Bassebuffo, Herr *Meisinger*, Tenorbuffo.

Schwanthaler in München hat *Liszt's* Bildniss in Medaillenform gefertigt; es giebt die Züge des Künstlers mit grösster Treue und Schönheit wieder.

Unter den jüngst gehaltenen wissenschaftlichen Vorträgen im Museum zu München fand auch eine Vorlesung über Geschichte der Musik vom Professor *Schafhäutl* Statt, wobei derselbe einzelne Tonwerke als Belege seiner Darstellung aufführen liess. So wurde eine Reihenfolge Gesänge vom alttestamentlichen Psalm und vom griechischen Chorgesang an bis auf die Leistungen der Gegenwart vorgeführt, aus denen die allmälige Weiterbildung des Musiksystems deutlich in die Sinne fiel.

Der Violoncellist Herr *Franchomme* in Paris hat eines der berühmtesten Instrumente, das früher dem gefeierten *Duport* angehörige Stradivarius-Violoncell, für 22,000 Franken käuflich an sich gebracht.

Der Gesangverein „Harmonie" zu Darmstadt feierte jüngst die Enthüllung und Einweihung der neuen Vereinsfahne durch ein entsprechendes Fest. — Ebendaselbst hat Herr *Louis Dessane* aus Paris sein neues Blas- und Bogeninstrument „Melophon" hören lassen und damit vielen Beifall geerntet. (Vergl. über dies Instrument Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1841, S. 501, und Jahrgang 1842, S. 438.)

Herr Organist *Becker* in Leipzig hat von der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen für Uebersendung seines so eben bei Fr. Fleischer in Leipzig erschienenen „Evangelischen Choralbuches" ein Danksagungsschreiben und einen Stock mit einem Knopfe von bedeutendem Werthe erhalten.

Der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha hat den Capellmeistern *Lindpaintner* in Stuttgart und *Schneider* in Dessau den Ernestinischen Hausorden verliehen.

Dreyschock ist vom Grossherzog von Hessen-Darmstadt zum Hofcapellmeister ernannt worden. — Der Kaiser von Russland hat den als Violinvirtuos und Componist bekannten Obersten *Alexis Lvoff*, mit Belassung desselben in seinen bisherigen Chargen und als Dirigent der kaiserlichen Hauscapelle, zum Generalmajor befördert.

Ankündigungen.

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen:

Liederbuch des deutschen Volkes.

Eine Sammlung von 1116 sangbaren Liedern, unter 12 Rubriken geordnet. 1) Kinderlieder. 2) Turn- und Wanderlieder. 3) Studentenlieder. 4) Berufslieder. 5) Gesellschaftslieder. 6) Zeit-, Natur- und Stimmungslieder. 7) Liebeslieder. 8) Balladen und Romanzen. 9) Vaterlandslieder. 10) Gedächtniss-, Helden- und Ehrenlieder. 11) Scherz- und Schelmenlieder. 12) Geistliche Lieder. Broschirt. Preis 17 Ngr. oder 1 Fl. rhein.

Leipzig, Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der **Ch. Fr. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Bildniss

des grossherzogl. Badischen Hofmusikdirectors

Dr. F. S. Gassner.

Preis: Schwarz..... 30 Kr. = 8 Ggr.
Chinesisch Papier..... 40 " = 10 "

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. № 6. 1844.

Enthalt: Bemerkungen über die Mittheilung des Orgelbaumeisters Herrn *Buckow* in No. 42 d. Z. v. vor. J. u. s. w. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Aus Leipzig. Herbstopern in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Bemerkungen

über die Mittheilung des Orgelbaumeisters Herrn *Buckow*, in No. 42 dieser Zeitung, vom 18. October v. J., unter der Aufschrift: „Das Doublettensystem ist keine neue Erfindung."

Der Orgelbaumeister Herr *Buckow* aus Hirschberg giebt in vorgenannter Mittheilung den Lesern dieser Zeitschrift dankenswerthe Nachricht über zwei Arten von Koppelungen, nach welchen ein Pfeifenchor einer Orgelstimme von zwei Manualen zugleich, ohne durch einen Koppelzug verbunden zu werden, gespielt werden kann; oder, mit anderen Worten: wie zwei Manuale aus einer Windlade einerlei Pfeifenchöre spielen können; oder auch: dass ein Manual seine Stimmen aus einem zweiten Manuale entlehnt, und fordert zur Namensbekanntmachung des Erfinders dieser Einrichtung auf, glaubt aber auch die Zeit dieser Erfindung in die Jahre versetzen zu können, in welchen die Orgelbauer *Buchholz* sen., Brüder *Wagener*, *Marx* sen., *Miegend* und *Grüneberg* aus Stettin lebten.

Wenn mir gleich der Name des Erfinders dieser Einrichtung in keinem Buche vorkam, so muss ich dennoch die von Herrn *Buckow* muthmaasslich angegebene Zeit der hier in Rede stehenden Erfindung aus folgendem Grunde bestreiten, und sie viel weiter noch, als angegeben wurde, hinaussetzen, weil die vorgenannten Orgelbaumeister sämmtlich noch theils gegen das Ende des vorigen, theils im Anfange des jetzigen Jahrhunderts lebten, nach *Adlung* aber, wie ich hernach noch näher bezeichnen werde, diese Erfindung schon im Jahre 1649 bekannt war. Ferner sagt *Werkmeister* in seiner erweiterten und verbesserten Orgelprobe (herausgekommen zu Quedlinburg und Aschersleben, bei Gottlob Ernesti und Struntz, im Jahre 1716, Seite 42 und 43) buchstäblich darüber Folgendes:

„Dass auch Etliche Beliebung zu solchen Registraturen haben, *da man eine Stimme im Pedal und Manual insonderheit allein brauchen kann*, ist auch nicht allemahl rathsam, denn es bezeuget die Erfahrung, dass es nicht allemahl geräth, und ofte falsch klinget, bevorab in Schnarrwerken, aus den Uhrsachen, wenn der Zufluss des Windes nicht gleich ist (?), oder wenn der Wind in denen Winkeln sich stosset (?), oder von einem Orte weiter als vom andern zu den Pfeifen geführt wird (?) und dannenhero seine aequalität verlieret. Derohalben ist besser, man gebe jeder Stimme ihr sonderliches Register, oder *überlege es vorher genau, ob man es also haben könne*. damit die Arbeit nicht vergebens geschehe, *alsdann ist es ein fein Compendium vor arme Kirchen, die nicht viel grosse Stimmen bezahlen können*, dieses pfleget gemeiniglich in grossen Stimmen zu geschehen, auch machen die so gegenannten *Fladder-Klappen* in denen *Springladen* offtmahls Ungelegenheit."

Hiernach war also diese Koppelart zur Zeit der Springladen, welche man schon im 15. Jahrhunderte arbeitete, bekannt.

Die älteste mir bekannt gewordene Nachricht über die Anwendung dieser Doublettenart giebt *Adlung* in seiner Musica mechanica Organoedi, Theil I, S. 226, wo es heisst:

„*Ludwig Compenios* *) erbaute im Jahre 1649 eine Orgel für die Hauptkirche der Prediger in Erfurt, an der er aus dem Rückpositive derselben, Trompete 8′ und Schallmey 4′ für das Pedal durch eigene Register entlehnte."

Hiernach muss also die Zeit dieser Erfindung wenigstens bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hinausgeschoben werden **).

Herr *Buckow* sagt ferner in seiner vorgenannten Mittheilung, nachdem er die Einrichtung einer Doublettenwindlade beschrieben und den Vortheil der dabei stattfindenden Geldersparniss bemerkt hat:

„Nachtheile sind aber: dass so ein Werk mit Doubletten, wie ich aus eigener Erfahrung aus Pasewalk kennen gelernt habe, höchst schwierig und nie ganz rein

*) *Walther* und *Gerber* nennen ihn *Compenius*.

**) Da es aus den vorhinerwähnten Worten *Werkmeisters* klar hervorgeht, dass zu seiner Zeit (er wurde 1645 geboren) schon die Pedaltöne aus den Pfeifen des Manuales entlehnt wurden, so benutze ich die Gelegenheit, zur Ehre der Wahrheit und zur Berichtigung der Orgelgeschichte, das zu widerrufen, was ich vor mehreren Jahren, meiner damaligen Ansicht nach, in dieser Zeitschrift in Beziehung auf die Koppelung des Pedales mit dem Manuale sagte, — nämlich: dass, wenn gleich diese Art von Koppelung eine schon sehr alte Erfindung sei, dennoch dem Abte *Vogler* das Verdienst bleibe, der Erste gewesen sein, der sie zur Verbindung des Pedales mit dem Manuale benutzt habe (*Vogler's* Wirken für den Orgelbau begann erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts).

zu stimmen ist. — Denn es ist natürlich: jedes Clavier einzeln gespielt, bekommt die Pfeife aus *einer Oeffnung* (Canzelle) den Wind, während gekoppelt oder schon in der Octave angehalten, die eine Pfeife (hier das zweite C) *aus zwei Canzellen den Wind bekommt, mithin viel höher klingt*, als es mit den übrigen gestimmt ist. Auch ferner: wird eine nicht combinirte Stimme mit einer combinirten oder Doublettenstimme gekoppelt, diese Doublette aber zugleich im Untermanual gezogen, so klingt die Doublette, *welche nun den doppelten Wind erhält*, bedeutend höher."

Wenn ich gleich den Herrn *Buckow* im verflossenen Sommer v. J. aus seinen in Schlesien gelieferten Meisterwerken nicht nur als tüchtigen Practiker, sondern auch aus den mit ihm gepflogenen Unterhaltungen über den Orgelbau als einen in seiner Kunst wissenschaftlich gebildeten und hochachtbaren Mann kennen lernte, so kann ich dennoch dieser seiner hier geäusserten Ansicht: — dass der Ton einer Pfeife höher wird, wenn ihr der Wind aus zwei Windführungen, als wenn er ihr nur aus einer solchen zufliesst, — nicht beitreten, glaube vielmehr, sie zum Wohle der guten Sache, wie folgt, bestreiten zu müssen.

Ich behaupte, dass, wenn die zwei Windführungen, von denen hier die Rede ist, gleich und hinlänglich weit sind, die nöthige Qualität des Windes, welche zur richtigen Ansprache der Pfeife nöthig, abgewogen, die Pfeife regelrecht intonirt worden ist, der Wind ohne Störung, d. h. weder geschwächt noch verstärkt, zu ihr hinfliesst, der Ton derselben, gleich viel, ob ihr der Wind durch eine Windführung oder durch beide zugeführt wird, in vollkommen gleicher Höhe bleiben muss, weil das Höher- oder Tieferwerden eines Tones nicht durch die Quantität, sondern einzig und allein durch die Qualität des Windes bewirkt werden kann.

Wäre dem nicht also, so müsste ja jeder angehaltene und nur durch einen Blasebalg erzeugte Ton oder Accord beim Hinzutreten mehrerer Bälge immer mehr und mehr erhöht werden, was doch, wie allgemein bekannt ist und an jeder Orgel bewiesen werden kann, nicht der Fall ist.

Da das, was ich hier niederlegte, unumstössliche Wahrheit ist, so nehme ich an, dass Herr *Buckow* in jener Zeit, als er zu Pasewalk die Doublettenwindladen gearbeitet hatte, von der Richtigkeit seiner Ansicht durchdrungen war, nämlich: dass die Ursache der gehörten ungleichen Tonhöhe einer und eben derselben Pfeife durch vermehrten Wind entstehe, dass er, als ihm die Einrichtung der Doublettenwindlade deshalb nicht zweckmässig erschien, bis hierher diese Angelegenheit nicht weiter verfolgte, seine frühere Ansicht seinem Gedächtnisse treu geblieben war und er sie so den Lesern dieser Zeitschrift als richtig mittheilte.

Hätte Herr *Buckow* zu jener Zeit den Grund der Tonveränderung gefunden, so würde er nicht auf den Gedanken gekommen sein, dass sie durch doppelten Windzufluss erzeugt werde, und gewiss, er hätte ihn schon damals meisterhaft gehoben. Ich bin überzeugt, dass, wenn Herr *Buckow* jetzt dergleichen Windladen zu arbeiten hätte, er sie bei seiner erreichten Meisterschaft so vollendet regelrecht arbeiten würde, dass er diese Erfindung lieb gewönne, und sie gewiss da anbrächte, wo sie anzubringen zweckmässig ist. Ihre Zweckmässigkeit beweisen mir einige zwanzig Orgeln, die so unter meiner Oberleitung erbaut wurden.

Der Grund vom Abweichen des Tones einer Doublettenpfeife, wodurch die reine Stimmung einer Orgel allerdings sehr erschwert, ja fast unmöglich gemacht wird, liegt nicht in der Vermehrung des Windes, sondern in der Ungleichheit der Contraventile, was ich mit Folgendem beweisen zu können glaube:

1) befand sich noch vor vier Jahren in der hiesigen Klosterkirche eine mit einer Doublettenwindlade versehene Orgel, aus der zwei Manuale, bei freier Registrirung, spielten. Dies Werk spielte ich sehr oft, und zwar gewiss stets mit grosser Aufmerksamkeit, aber niemals hörte ich (die Orgel war kurz vor meinem Amtsantritte sehr rein gestimmt worden) eine Erhöhung oder Verstimmung irgend eines Tones, obgleich ich schon zu jener Zeit die durch beide verwandte Manualtasten angegebenen Töne mit denen verglich, welche ich durch den Anschlag einzelner Manualtasten erhielt; folglich mussten die Contraventile, welche auf der unteren Hälfte des Pfeifenstockes liegen, durchaus regelrecht gearbeitet sein.

2) Es befindet sich noch jetzt in der hiesigen Pfarrkirche eine von *Buckholz* sen. vor ungefähr 38 Jahren erbaute Orgel, deren Pedal nur den einzigen Pfeifenchor, Posaune 32′, für sich allein hat und die übrigen Pedalstimmen (18 an der Zahl) aus drei Doublettenwindladen entlehnt. Wenn ich diese Orgel gleich seit 34 Jahren spielte, sie folglich genau kenne, mir aber nie ein erhöhter, aber wohl hier und da ein um ein Weniges vertiefter Ton vorgekommen war, so ging ich dennoch sogleich nach Durchlesung des hier besprochenen Aufsatzes zu derselben und experimentirte darauf folgendermaassen: ich zog zuerst Rohrflöte 8′, sowohl im Manual, als auch im Pedal an, untersuchte sowohl sämmtliche Töne der zwei tiefsten Manualoctaven, als auch die des Pedals, verglich sie nicht nur bei einzelnen Anschlägen, sondern auch bei Anschlägen mit beiden verwandten Tasten zugleich, fand aber keinen erhöhten Ton, wohl aber, dass die Töne *D* und *G* im Pedale ein wenig tiefer, als ihre verwandten Manualtöne (*D* und *G*), klangen.

Da ich hiervon den Grund nur einzig und allein in den Contraventilen, die *Walther* „Fladder-Klappen" nennt, vermuthete, so trug ich die Pfeifen dieser Stimmen ab, öffnete den Pfeifenstock und fand, dass die ledernen Contraventile (Herr *Buckow arbeitete sie aus Zinn*), die zu den beiden Pedaltönen *D* und *G* gehörten, ein wenig stärker und härter, als ihre verwandten Contraventile, welche zu ihren verwandten Manualtönen führen, waren, sich folglich nicht vollkommen so hoch, als jene öffnen konnten, daher sie den Wind um ein Weniges geschwächt zu den Pfeifen führten, die daher im Pedale tiefer als im Manuale ansprachen. Hierauf löste ich die beiden genannten Pedalventile vom Stocke ab, leimte an ihre Stelle leichtere hin, die vollkommen durch den Orgelwind geöffnet wurden, und als der Leim hinlänglich trocken war, brachte ich den Pfeifenstock wieder an seine Stelle, trug sein Pfeifenchor darauf und er-

hielt sowohl bei wechselseitigem Anschlage der Pedal- und Manualtasten *D* und *G*, als auch beim Zusammenschlage derselben, durchaus weder Vertiefung noch Erhöhung der Töne, sondern vollkommene Tongleichheit derselben.

Schliesslich empfehle ich, diese Erfindung überall da zu benutzen, wo 1) die Kirche nicht sehr feucht ist (in feuchten Kirchen könnten die Contraventile, welche am Zweckmässigsten aus Leder verfertigt werden, Feuchtigkeit anziehen, in welchem Falle sie beim Wiedereintrocknen hart würden und sich dann nicht so vollkommen, als zur richtigen Ansprache der Pfeifen nöthig ist, öffnen würden); 2) wo es an Raum zur Lagerung einer Pedalwindlade fehlt, und 3) wo durchaus Geld erspart werden muss, welche Ersparung aus Entlehnung der Manualpfeifen für's Pedal hervorgeht.

Neu-Ruppin. *Wilke.*

Recensionen.

Liederschau.

(Fortsetzung.)

Lied des Kindes (aus der Novelle *Goethe's*) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Werner Hahn*. Op. 1. Leipzig, bei E. Götz. Preis 10 Ngr.

Dass der Debütant gerade dieses Lied aus der fast verschollenen Novelle Goethe's aufgestöbert hat, können wir nicht eben ein Glück nennen. Auch hat der Componist offenbar nicht recht gewusst, wie das (nur durch den Zusammenhang Bedeutung gewinnende) Lied an- und aufzufassen sei. Die unstäte Begleitung soll nun das Beste thun. Ob übrigens an mehreren Stellen die gleiche Fortschreitung der Melodie mit dem Basse absichtlich geschah, wollen wir für's Erste dem musikalischen Gewissen des Componisten anheimstellen. Möge er für sein zweites Werk von einer recht glücklichen Textwahl begünstigt werden!

Zwei Vigilien von *F. D.* für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Dr. *H. Marschner*. Op. 120. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 10 Ngr.

Man hat ein begründetes Recht, von dem Manne, der uns diese neue Gabe reicht, Etwas zu erwarten, das Geist und geübte Kunst verräth, wenn auch nicht Alles, was ein guter Künstler schafft, die höchste Weihe des Genius empfangen kann. Diese beiden empfindungsvollen und sangbaren Vigilien nun zeigen jedenfalls den geistvollen, routinirten Componisten; wenn sie sich auch nicht als höhere Inspirationen kund geben, so entwickeln sie doch so viele schöne und ansprechende Züge, dass man eine scharf ausgeprägte Characteristik weniger vermisst. — Den Wunsch nach einem eigenthümlichern Schlusse konnten wir in beiden Stücken kaum unterdrücken. Wir wissen es wohl, dass solche Schlüsse, wie sie der Componist hier wählte, den Dilettanten vorzüglich willkommen sind; aber sie sind doch auch empfänglich und dankbar für einen recht ergreifenden, sinnigen Schluss. — Ohne hemmende Schwierigkeiten bieten diese Vigilien einer wohllautenden Stimme die schönste Veranlassung, sich geltend zu machen; die Begleitung ist nur im zweiten Gesange hervortretend, erhöht aber auch die Wirkung bedeutend.

Orientalische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Evers*. Op. 15. Wien, bei T. Haslinger. Preis 45 Kr. Conv.-M.

— —: Vier Gedichte von *Lenau*. Op. 17. Ebendaselbst. Preis 1 Fl.

Herr Evers hat es in der That verstanden, den orientalischen Liedern eine gewisse Wärme und eigenthümliches Colorit zu geben; nur ist es ihm weniger gelungen, seinen Conceptionen jene Rundung und Abgeschlossenheit zu verleihen, die jedem Kunstgebilde, und vorzugsweise dem Liede, erst die wahre Bedeutung sichern. Die beste Auffassung, und auch wohl die sicherste Haltung müssen wir dem ersten Gesange, „Das Hindumädchen," nachrühmen. Der Wechsel von Tonart und Bewegung ist dem Ganzen vortheilhaft und erscheint auch verständig motivirt. — Wenn wir im Allgemeinen uns mit dem harmonischen Bau einverstanden erklären, so schliesst das doch nicht aus, dass eine etwas schärfere Feile wohl auch hier und da Manches richtiger und wirksamer gestalten könnte; so wäre z. B. im 13. Tacte der Melodie, bei den Worten: flüstert der u. s. w. *cis* statt *c* gewiss viel wohlthuender.

Wollte der Componist in dem zweiten Liede („Allah giebt Licht in Nächten") durchaus den gemischten Rhythmus von 2/4 und 3/4 anwenden (er erscheint uns nicht motivirt), so hätte er auch weiter gehen und überhaupt alle daraus hervorgehende Declamationsvortheile benutzen müssen. Die Stelle: Allah giebt Trost in Noth, ist melodisch eben so gezwungen, als harmonisch incorrect; das Bestreben, piquant zu sein, hat den Autor an Irrpfade geleitet. — In der Betonung, wie im Periodenbau ist der Componist nicht immer glücklich, was in „Der Mohrin Gesange," wie im „Dankliede" an mehreren Stellen recht fühlbar wird. — Möge der talentvolle Componist sich nur nicht durch Streben nach Originalität seiner wahren, offenbar begabten Künstlernatur entfremden lassen — dann wird er ganz gewiss noch Vortreffliches schaffen.

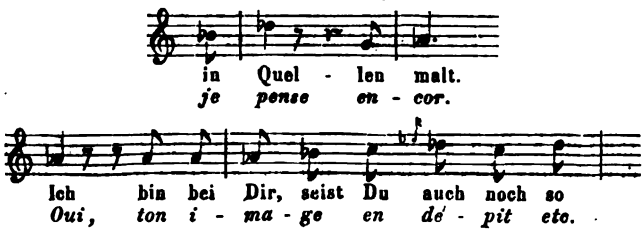
Auch in den Compositionen der vier Gedichte von Lenau entdecken wir, neben Spuren von schönem Talente, manches Gesuchte und Verfehlte. Das erste Lied: „Einsamkeit" überschrieben, hätte unvermisst in der Einsamkeit bleiben können! — Wie starr und gesucht ist der Anfang dieses Liedes, und als es, etwa im 16. Tacte, in Fluss kommt, wie matt und gewöhnlich fliesst es dahin! Hat man sich kaum über die störende Trennung der Periode, die den Gedanken unterbricht, beruhigt, so erneut und verstärkt der misslungene, gedehnte Schluss die unmuthige Stimmung. Herr Evers kann viel Besseres geben, darum hätte er diese Einsamkeit sich selber überlassen sollen! — Einen merkwürdigen, aber sehr erfreulichen Gegensatz zu diesem verfehlten Liede bildet das letzte dieser Sammlung: „Die Thräne," ein Gesang,

der so weich und ausdrucksvoll, recht aus dem Herzen stammend, so mild und doch so ergreifend dahinströmt, und Alles vergütet, was uns an der „Einsamkeit“ und und wohl auch an den andern Liedern störte. Herr Evers lasse nur sein natürliches Gefühl walten, und er wird uns wahrhaft schöne Lieder geben können. —

Lieder und Gesänge, Musik von *Dessauer*. Berlin, bei Schlesinger.

Es liegen uns von diesen Gesängen, die einer umfassendern Sammlung angehören, vier Nummern zur Besprechung vor, die alle in der bekannten, ansprechenden, zuweilen etwas stark französirenden Weise geschrieben sind, welche diesen routinirten und talentvollen Gesangcomponisten characterisirt. Interessant sind sie sämmtlich, nur dass sie nach Form und Inhalt mehr oder minder anziehend erscheinen. Als den gelungensten und ansprechendsten dieser vier Gesänge bezeichnen wir das Lied vom sterbenden Schwan; in seiner ruhigen Einfachheit berührt es sanft und wohlthuend das Gemüth, bei höchst angemessener Form und Haltung. „Il masnadiere siciliano“ (Der sicilianische Bandit, mit beigefügter Uebersetzung von Grünbaum) für eine Bassstimme. Eine (wohl nur mercantilische) Anmerkung besagt: dies Stück sei von Lablache in vielen Concerten gesungen worden. Wir wollen es gern glauben; denn eine ausgiebige Bassstimme kann sich trefflich geltend machen mit diesem Characterstück, das eben so gut geeignet ist, den declamatorischen, wie den getragenen Gesang glänzen zu lassen. —

Auch Goethe's schönes Lied: „Ich denke dein!“ finden wir hier, und zugleich die untergelegte französische Nachbildung von Borel; ja es hat ganz den Anschein, als habe der Componist seine Melodie ursprünglich für die französischen Verse bestimmt und das deutsche Original erst später seiner Composition accommodirt. Für diese allerdings auffallende Erscheinung sprechen mehrere sonderbare Wiederholungen, Aenderungen und — Entstellungen; so heisst es z. B. „wenn auf dem fernen Wege, auf fernem Wege der Staub — der Staub sich hebt.“ Aus dem einfachen „Wand'rer“ Goethe's wird ein „müder Wand'rer“ u. s. w. — Nicht minder undeutsch und unsre Conjectur bestätigend sind auch viele Stellen declamirt; wir geben einige zum Besten:



Mais, liebwerther deutscher Herr Dessauer, das ist in der That nicht schön von Ihnen, und eher hätte sich wohl Monsieur Borel einige Acommodations gefallen lassen können, als unser Goethe diese Transscription erdulden musste! — Dass der Componist diese .... Pieçe vorzüglich in harmonischer Beziehung so besonders sorgfältig ausgestattet hat, können wir ihm also kaum danken!

Das vierte Lied („Sans le nommer“) ist ächt französischen Ursprungs (mit deutscher Uebersetzung von Grünbaum), gefällig, mehr declamirt als gesungen, aber ohne eigentlichen Nerv und Reiz. Dass der sonst so umsichtige Uebersetzer dem Sänger mehrmals zumuthet, das Wort: „Pflicht“ auf das hohe *a* auszusprechen, ist wirklich eine — harte Pflicht! Die vollständige Sammlung dieser Gesänge (nach dem Titelblatte enthält sie 21 Nummern) verdient jedenfalls die Aufmerksamkeit des gesangliebenden Publicums.

---

1) „Das Blumenmädchen“ (La floraja napolitana) für Mezzo-Sopran und Pianoforte (mit italienischem und deutschem Text), Op. 63, und
2) „Ah, che mi manca l'anima,“ Duett für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte (mit deutschem und italienischem Texte). Op. 52. Beide componirt von *Truhn*. Im Verlage von Schlesinger in Berlin.

Beide Stücke wurden, wie wir vernehmen, bereits in den Concerten zu Berlin mit günstigem Erfolge ausgeführt; namentlich soll die Fioraja, von Mad. Viardot-Garcia gesungen, bedeutend effectuirt haben. Dies ist in der That eine recht interessante Composition, mit Geist und Leben aufgefasst, und gewiss geeignet, bei guter Ausführung lebhaft zu interessiren. Die Sängerin hat hier Gelegenheit, eine lebhaft aufgeregte Vortragsweise, wie nicht minder ihre Gewandtheit in Fioriturен und mancherlei Vorzüge der italienischen Methode geltend zu machen. Doch bedarf sie dazu eines ziemlich geübten und zugleich folgsamen Begleiters, wenn das Ganze den rechten Eindruck machen soll. Schon die einleitenden und verbindenden Ritornelle müssen sehr lebhaft und zugleich fein nüançirt vorgetragen werden. Auch das (ziemlich weit ausgeführte) Duett ist geübten Sängern mit Recht zu empfehlen. Der Componist hat es wohl verstanden, nicht allein einzelne Züge dieses Duettes, sondern wirklich die ganze Physiognomie desselben nach moderner italienischer Weise zu gestalten; dass es bei dieser Gestaltung nicht ganz ohne individuelle Aehnlichkeiten und Reminiscenzen abgehen konnte, ist leicht zu begreifen und zu verzeihen. Gewiss ist es, dass dies Duett, wenn es nicht durch mangelhafte oder auch durch mühselige Ausführung beeinträchtigt wird, ein höchst unterhaltendes, dankbares Salon- oder Concertstück bildet. — Wie sehr übrigens der Componist bedacht gewesen ist, durch allerlei Mittel dem Ganzen eine wohlthätige Abwechselung zu verleihen, so wird es doch wohl kaum dem Vorwurfe einer zu grossen Ausdehnung entgehen können: einige der Wirkung vortheilhafte Kürzungen würden sich ungesucht ergeben. Der harmonische Antheil an dem Ganzen ist nicht unbedeutend; nur ist manche Wendung, statt nach des Componisten Absicht piquant zu erscheinen, scharf gewonden, so z. B. S. 14 im dritten und vierten Tacte (den Druckfehler *a* statt *h* gar nicht mitgerechnet). Der zweite Tact auf S. 9 ist sogar ziemlich problematisch. Jedoch das Ganze interessirt und wird gefallen.

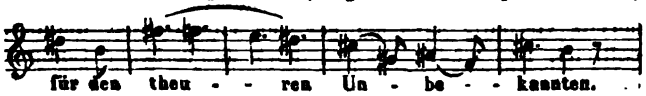
Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Engel*. Op. 5. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅓ Thlr.

Wir wollen abwarten, wie die künftigen musikalischen Gaben des uns noch unbekannten Autors sich zeigen werden! In den vorliegenden drei Gesängen scheint wenigstens die Leichtigkeit des Hervorbringens nicht documentirt zu sein: sie sind mehr gemacht als empfangen; eine zu absichtliche, und nicht immer glückliche Begleitung kommt, statt zu heben.

---

1) „Der nächtliche Ritter," und „Das Schifflein," zwei Romanzen von *Uhland*. Op. 12. Preis ½ Thlr.
2) „Des Seilers Tochter," Ballade von *Ferrand*. Op. 14. Preis ½ Thlr., und
3) „Der Liebe Last und Leid," Liederkranz von *Gentzel*. Op. 19. Preis 14 Ggr. — Sämmtlich componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *G. Nicolai*. Im Verlag von Schuberth und Comp. in Hamburg.

„Der nächtliche Ritter" nahm uns schon durch sein monotones Vorspiel gegen sich ein, und seine nähere Bekanntschaft war nicht geeignet, uns für ihn zu interessiren. Die Romanze verlässt nur da den Weg des Alltäglichen, wo sie incorrect und wunderlich wird. Statt jedes andern Beweises beschaue man sich nur die Stelle auf S. 5; da heisst es nach den Worten: „wo mein Herz in Lieb' entglühte" (langes Zwischenspiel! dann:)



und von welcher haarsträubenden Harmonie wird der Theure begleitet! Nun das gewaltsam zurückführende Nachspiel, das selbst nach dem corrigirten Stichfehler im letzten Tacte (*a* statt *h*) nicht an Reiz gewinnt! — Alle Absonderlichkeiten hervorzuheben, welche in der Composition der zweiten Romanze: „Das Schifflein" sich bemerkbar machen, würde zu weit führen; die Selbstanschauung der etwa Lasttragenden wird reiche Beute finden: wir wollen nur bei der nicht allein unpassenden, nein, förmlich widerstrebenden Begleitung stehen bleiben, welche das leise Dahingleiten des Schiffleins bezeichnen soll. Vergütete nur eine glückliche, treffende Auffassung des Ganzen die einzelnen Schwächen, so würden wir uns kaum darüber beklagen; aber, wenige Momente abgerechnet, die wir als gelungen bezeichnen könnten, sind weder Motive, noch Rhythmus und Gruppirung geeignet, Interesse und Wohlgefallen zu erregen.

Wenn wir die Ballade „Des Seilers Tochter" auch nicht für vollkommen gelungen erklären können (es stört uns Manches darin, was sich nicht eben scheu verbirgt); so ist doch nicht zu leugnen, dass Ton und Haltung bei Weitem glücklicher getroffen sind, als in den beiden Romanzen.

Des kleinen Liederkranzes haben wir auch nicht recht froh werden können; statt frischer, gesunder Melodieen kurze, abgebrochene Phrasen ohne geistigen Zusammenhang. Zuweilen treten einzelne wirklich glückliche Züge, Spuren wirklichen Talentes hervor; Alles aber verflattert ohne Halt und Eindruck. Im Rhythmus und Harmonie grosse Nonchalance, die sehr an den Dilettantismus erinnert. — Manche dieser Lieder liessen sich mit leichter Mühe vortheilhaft umgestalten; geschickte Sänger mögen den Versuch machen!

Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte componirt von *Robert Franz*. Op. 1. 2 Hefte. Leipzig, bei F. Whistling. Preis jedes Heftes ⅚ Thlr.

Ein interessantes Opus 1! Nicht, als ob wir dadurch um zwölf vollkommen schöne Lieder reicher geworden wären, aber Talent und wahren Beruf erblicken wir unverkennbar in dieser recht beachtenswerthen Erstlingsgabe. Wir würden nach manchem Kennzeichen, das diese Gesänge tragen, fast annehmen müssen, dass dies erste Werk ein langbedachtes und jetzt erst der Oeffentlichkeit übergebenes sei (um wenigstens andeutend das: *nonum prematur in annum* zu bewähren), gehörten nicht die Dichtungen fast ausschliesslich der Neuzeit an, und trügen nicht die Compositionen selbst in anderer Beziehung unleugbar die Spuren der allerneuesten, hochromantischen Zeit. Wenn wir bevorworten, dass diese Gesänge jedenfalls diejenigen Kunstfreunde interessiren werden, die mit Freude und Theilnahme der Entfaltung einer künstlerischen Natur folgen, so dürfte aber auch die Voraussetzung sich bewähren, dass der Componist der vorliegenden Gesänge für's Erste nicht auf Popularität, selbst im bessern Sinne nicht, wird rechnen dürfen. Nicht allein, dass diese zwölf Gesänge fast ausschliesslich dem tiefsten Ernste angehören, einige sogar förmliche Nachtstücke bilden, so scheint auch die Geistesrichtung des Componisten überhaupt sich mehr zu dunkeln, mystischen Pfaden, als zu sonniger Helle hinzuneigen; das geht nicht nur aus der Wahl seiner Gedichte hervor, die fast alle ein trübes Colorit tragen; selbst die heitern, gemüthlichen Dichtungen, wie z. B. Hoffmann's fröhliches „Tanzlied im Mai" bleibt, trotz des spielenden, hüpfenden Rhythmus, nicht frei von einigen verdüsternden Zügen. — Das „Schlummerlied" würden wir unbedingt als schön und vollständig gelungen bezeichnen müssen, erdrückte nicht fast die Begleitung die einfachanmuthige Melodie. Wir schätzen eine sinnige, hebende Begleitung ungemein: das Talent der feinen Nüançirung kann sich darin fast noch mehr bewähren, als in Bildung der Melodie; — wenn aber, wie es hier geschieht, der Gesang allzusehr in Schatten gestellt wird, dann können wir darin nur eine Verschwendung erblicken, würde sie auch noch so geistreich ausgeübt. Hier nun erscheint überdies diese Begleitung so anspruchsvoll und so schwierig, — ja ein wahrer Wald von Kreuzen starrt uns entgegen, — dass das arme Veilchen der Melodie ganz davon erdrückt wird. Dieser offen ausgesprochenen Herzensmeinung fügen wir nun um so freudiger die Versicherung hinzu, dass die Durchsicht des besprochenen Werkes uns wahres Interesse gewährt hat, und dass wir von dem Talente des Componisten für die Zukunft das Beste erwarten, zumal wenn er, an rechter Stelle, bei der Farbengebung auch helle und heitere Töne nicht verschmäht. Seine Befähigung ist unverkennbar.

„Mein Element," Gedicht von Ritter *v. Treuberg*, für eine Singstimme mit Pianoforte, componirt von *Jos. Netzer*. Op. 14. Berlin, bei Trautwein. Pr. 10 Sgr.

Der Componist hat sich bekanntlich durch seine Oper „Mara“ (in Wien) einen ziemlich günstigen Ruf erworben, den diese Kleinigkeit nicht eben schmälern, aber auch nicht fördern wird. — Routine ist wohl die hervorstechendste Eigenschaft des anspruchlosen Gesanges; wir wollen also abwarten, bis wir den Autor in seinem eigentlichen Elemente erblicken. — Die Wahl des Gedichtes ist nicht eben eine glückliche zu nennen; namentlich ist das Bild vom „Wühlenden Wurme“ nicht sehr ansprechend, und dürfte den Sänger in einige Verlegenheit bringen; diesem wird dagegen der Schluss mehr zusagen, als dem Beurtheiler; überraschen wird er Niemand.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag, im Januar 1844. Unsere Oper hat seit der „Mara“ keine Novität gebracht, und fristet ihr Dasein nebst einigen Gastrollen und Debüts durch das magere Repertoir von „Aschenbrödel,“ „Opferfest,“ „Zweikampf“ u. s. w.

In den drei Gastdarstellungen des Herrn *Napoleone Moriani*, Kammersängers des Kaisers von Oesterreich und des Grossherzogs von Toscana, der Dem. *Giuseppina Rosetti* und des Herrn *Giov. Battista Ciabatta* hörten wir in den Zwischenacten von „Vor hundert Jahren,“ „Erste Liebe oder Jugenderinnerungen“ und „Ein Herr und eine Dame“ einige mehr und minder interessante italienische Opernfragmente. Eine ganze Oper wäre dem Publicum gewiss lieber gewesen, um den berühmten Künstler in einer Totalität als dramatischen Sänger kennen zu lernen. Hier bekamen wir von ihm nur eine Ahnung in den letzten Scenen des zweiten Actes aus „Lucrezia Borgia“ und den beiden grossen Scenen des zweiten Actes aus „Roberto Devereux“ und „Lucia di Lammermoor.“ Auch für die Direction, welche den fremden Künstlern ein hohes Honorar zahlen musste, würde sich der Erfolg wahrscheinlich lucrativer gezeigt haben, denn leider zeigte nur der erste Abend ein wohlbesetztes — noch nicht sehr volles Haus.

Herr *Moriani* besitzt eine schöne und, was mehr sagen will, edle, vorzüglich in den mittlern und höheren Chorden ausgezeichnete Bruststimme, wenn diese gleich ihren Johannistag überlebt zu haben scheint. Seine Methode ist im vollen Sinne des Wortes vollendet zu nennen, und sein Gesang erfreut eben so sehr durch Klarheit und Deutlichkeit, Geschmack und Grazie, als durch Ausdruck und Gefühl. Ganz trefflich ist seine Mezza-voce, und die Falsette, worin so viele Tenoristen ihr höchstes Heil suchen, scheint er zu verschmähen. Dem. *Rosetti* ist eine wohlgeschulte Sängerin mit sehr scharfer Stimme, die vielleicht mehr gefallen haben würde, wenn sie nicht an *Moriani's* Seite erschienen wäre. Herr *Ciabatta* hat eine Stimme, mit welcher man auch bei dem fleissigsten Studium nicht viel wirken kann. Die interessanteste Nummer nebst den obengenannten Pieçen war: Duett aus Anna Bolena (Herr *Moriani* und Dem. *Rosetti*), zwei Pieçen von *Mercadante*: Quartett aus: „Il Giuramento“ und Duett aus „Gabriella di Vergi“ sprachen gar nicht an. Eine neue Erscheinung für uns war eine Cavatine und ein Duett aus *Donisetti's* „Linda di Chamounix“ (Herr *Moriani* und Dem. *Rosetti*), eine recht piquante etwas capriziöse Composition, welche gefiel und im dritten Concert wiederholt wurde.

Herrn *Damcke* vom Hamburger Stadttheater sahen wir bisher in drei Gastdarstellungen, Nadori in „Jessonda,“ Gennaro in „Lucrezia Borgia“ und Elvin in der „Nachtwandlerin.“ Herr *Damcke* besitzt nicht allein eine schöne jugendfrische und schon bedeutend ausgebildete Stimme, sondern er versteht zugleich mit Gefühl und Ausdruck zu singen und vereiniget eine angenehme Bühnengestalt mit einem recht lebendigen und zweckmässigen Spiel. Seine Aufnahme von Seiten des Publicums war mit vollem Recht glänzend zu nennen. Dem Vernehmen nach ist Herr *Damcke* bereits engagirt und gewiss eine sehr erfreuliche Acquisition für unsere Bühne.

In der Nachtwandlerin machte Fräul. *v. Grünwald* ihren dritten theatralischen Versuch als Amine, welche aber für ihre Individualität eben nicht besonders passte.

Dem. *Therese Schwarz* aus Wien erschien in zwei Concerten im Theater mit einem wahrhaft brillanten Erfolge. Sie erfreut sich nicht allein einer wunderschönen ziemlich umfangreichen Contraltstimme, sondern hat diese bereits vielseitig nach der edelsten italienischen Methode cultivirt, und weder Vortrag noch die treffliche Coloratur mahnen an die Anfängerin, sondern lassen uns nur eine vollkommen gebildete Sängerin der neuen Schule hören. Dem. *Schwarz* sang im ersten Concert eine Arie aus der Oper: „Il Giuramento“ von *Mercadante*, dann „Elfengesang,“ Ballade von *Ernst v. Schulze*, in Musik gesetzt von *Randhartinger*, und zum Schlusse: Arie mit Chor aus der „Italienerin in Algier“ von *Rossini*; im zweiten Concerte hörten wir von ihr eine Arie aus „Donna Caritea“ von *Mercadante*, Lied „Warum?“ Gedicht von *Ludwig Bechstein*, Musik von *Julie Baronin Cavalcabò*, und Duett aus der Oper: „Semiramide“ von *Rossini*, mit Herrn *Kunz*. Alle diese Nummern wurden mit eben so stürmischem, als verdientem Beifall aufgenommen. Wie wir hören, ist auch Dem. *Schwarz* für unsere Bühne gewonnen und soll nächstens als Maffio Orsini in der „Lucrezia Borgia“ debütiren. Herr *Stöger* scheint ernstlich darauf bedacht, die Oper wieder auf den Punct zu erheben, den sie einnehmen muss, wenn das Prager Theater grünen und blühen soll. Herrn *Neuendorf*, fürstlich Schwarzburgischen Hofopernsänger, sahen wir nur einmal als Gennaro in der „Lucrezia Borgia“ und — verlangten keine nähere Bekanntschaft.

Zum Vortheile des Herrn *Johann N. Mayr* erschien in böhmischer Sprache zum ersten Male *Rossini's* „Belagerung von Korinth,“ worin Herr *Kunz* den Mahomet als Gast gab; die Oper machte ein volles Haus, erlebte aber keine Reprise. *Rossini's* Werke erfordern grössere Kräfte.

In dem Prager localen Feenmährchen: „Ein Traumleben, oder Schuster, Postillon und Lord“ von *F. G. Sch.* trat ein neuer Compositeur auf: *L. Stiasny*, ehemaliger Schüler des Conservatoriums, welcher viel Talent für

diese Gattung zu haben scheint. Er verschmäht es zwar eben so wenig, sich fremde Melodieen anzueignen, als unsere neuen seriösen Compositeurs, doch geschieht es mit viel Geschick und jugendlicher Frische und Heiterkeit.

Das zweite Abonnementconcert zum Vortheile des Theaterorchesters brachte zuvörderst die Ouverture in D von *Joh. Fr. Kittl*, Director des Conservatoriums der Musik in Prag (gewidmet Ihrer Majestät der Kaiserin Mutter), eine edelgedachte und geistreich durchgeführte, vorzüglich aber durch die herrliche Instrumentation ausgezeichnete Tondichtung, welche uns nur bedauern lässt, dass die gegenwärtige Stellung zur Prager Tonkunst dem tüchtigen Meister weniger Musse vergönnt, uns mit ähnlichen Werken zu beschenken. Die Production war präcis, der Beifall stürmisch.

Der böhmische Vocalchor: „Czeska wlast" von *J. Strauss* musste abermals repetirt werden. Auf die treffliche achtstimmige Harmonie in Cmoll von *W. A. Mozart* folgte zum Beschluss die historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte von *L. Spohr*. (Erster Satz: *Bach-Händel*'sche Periode 1720. — Adagio: *Haydn-Mozart*'sche Periode 1780. — Scherzo: *Beethoven*'sche Periode 1810. — Finale: Allerneueste Periode 1840.) Wenn gleich dieses letztere Werk in einer trefflichen Aufführung hier lebhaften Beifall erregte, so ist die Wahl des Vorwurfs auf jeden Fall ein Missgriff zu nennen, der an den meisten Orten, wo die Symphonie gegeben wurde, Opposition gefunden hat. *Spohr* gehört gewiss unter diejenigen Tonkünstler, die am Wenigsten ihre Individualität verleugnen und sich gleichsam in eine andere Natur hineinversenken können. So ist in der ersten (gelungensten) Periode die Instrumentation modern; die zweite wäre trefflich zu nennen, wenn sie nicht *Mozart* repräsentiren sollte; *Beethoven* ist eine von *Spohr* gar zu verschiedene Natur, als dass es diesem hätte gelingen können, ihn zu copiren; der letzte Satz ist eine treffende Satyre der neuen Musik, und entfaltet mehr Humor, als man bei *Spohr* zu finden gewohnt ist. Der Referent der „Bohemia" sagt über die Wahl dieses Stoffes: „Wann hat man einen Maler gesehen, der zugleich *Albrecht Dürer*, *Raphael*, *Michel Angelo* und ausserdem noch Parodist der schlechten Manier seiner Zeit gewesen wäre, wenn nicht etwa den köstlichen *Eulenböck* in der *Tieck*'schen Novelle, mit dem der herrliche Meister *Spohr* sich doch nicht wird in Paralelle setzen wollen? Wenn sich ein Dichter hinsetzte, um erst das Buch Hiob, dann die Oden des Pindar, dann den König Lear zu schreiben, und zuletzt noch einige weltschmerzliche Lieder zu singen, so könnte man ihm, ehe er noch die Feder ergreift, zurufen: „Freund, du willst Unmögliches!" — Im dritten Abonnement-Concert folgte auf die bekannte und beliebte Ouverture zu „Oberon" von *C. M. v. Weber* ein Concertino für das Violoncell von *Kummer*, trefflich vorgetragen von Herrn Professor *Bühnert*, der am Schlusse hervorgerufen wurde. Der darauf folgende Chor aus der grossen Litanei von *Mosart*: „Viaticum in Domino morientium, miserere nobis, pignus futurae gloriae, miserere nobis," war eine Novität für uns, die wir mit Vergnügen begrüssten. Er ist ein grossartiges Meisterstück und zumal gehört die Fuge: „Pignus futurae gloriae" zu dem Höchsten in dieser Gattung. Ein treffliches finis coronat opus bildete die Symphonie in Cmoll von *L. v. Beethoven*.

In dem zweiten Concert des Cäcilienvereins, das mit *Spohr's* 128. Psalm eröffnet wurde, war eine Neuigkeit ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Herrn *J. N. Skraup*, welcher am Schlusse einstimmig hervorgerufen wurde. Ein gediegener Kenner der Kunst hebt dieses Trio als die gelungenste von allen Compositionen hervor, die wir bisher noch von Herrn *Skraup* gehört haben. Klarheit und Fasslichkeit in Idee und Form zeichnen es vortheilhaft aus. Der erste Satz (Allegro moderato, Emoll, 6/8) ist über ein sehr interessantes Motiv gebaut, das, anfänglich von den drei Instrumenten im Einklange vorgetragen, später zu anziehenden Combinationen Gelegenheit giebt. Sehr gelungen und vielleicht unter allen vier Sätzen der beste ist das Scherzo (Allegro molto e vivace, Emoll, 3/4). Es ist melodisch und rhythmisch sehr anmuthig, und voll eines gewissen sanft neckenden Humors. An eine Romanze (Larghetto, Edur, 2/4), in welcher, wie billig, das melodische Element vorwaltet, schliesst sich ein rasches und viel intensive Kraft entwickelndes Finale (Allegro vivace, Emoll, 2/4). Die Ausführung war sehr brav. Herr *Deutsch* fand Gelegenheit, die Fertigkeit, den ungemein schönen Anschlag und die Eleganz, die ihn auszeichnen, geltend zu machen. Herr Professor *Mildner* und Herr *Tischer* wirkten mit Lust und Liebe mit. Auch diese drei Herrn wurden nach vollem Verdienste gerufen. Von Gesangstücken hörten wir noch drei geistliche Lieder und einen Jagdchor im Quartett von *Mendelssohn-Bartholdy* und ein gemüthliches Lied von *Rücken*.

Das dritte Concert, mit dem Gloria aus *Spohr's* Vocalmesse eröffnet, brachte abermals ein Trio von *Beethoven* (Op. 1, No. 2), eine solid gearbeitete Pianofortesonate von Herrn *Deutsch*, auch von ihm vorgetragen, und mehrere Gesangstücke von *Lachner*, *Rücken* und *Rink*.

In dem Concert zum Vortheil dürftiger Hörer der Technik debütirte eine Schülerin der Madame *Caravoglia-Sandrini*, Dem. *Claudius* (die wir schon im vorigen Jahre als angenehme Harfenspielerin kennen gelernt hatten), zuerst als Sängerin mit der Cavatine der Mathilde aus „Wilhelm Tell." Dem. *Claudius* hat ausgezeichnet schöne Mittel, und leistet für die kurze Zeit, die sie bisher dem Gesangstudium geweiht hat, so Ausgezeichnetes, dass sie zu den erfreulichsten Hoffnungen für ihre Zukunft berechtiget. Zwei Chöre von *Lachner* und *J. N. Skraup*, eine Fantasie für das Violoncello von *Schubert*, mit Auszeichnung vorgetragen vom Professor *Bühnert*, und ein neues Lied von *J. N. Skraup* bildeten die übrigen Nummern dieses Concertes.

Die musicalische Academie zum Vortheile des St. Bartholomäi-Armenhauses wurde nach der Ouverture zur Oper „Faust" von *L. Spohr* eröffnet mit: „St. Martin," Legende statt eines Prologs, verfasst von Herrn Professor *Swoboda*, trefflich gesprochen von Mad. *Binder*. Neu war dem Publicum das Duett aus der Oper: „Linda di Chamounix" von *Donizetti*, vorgetragen von den Herrn *Runz* und *Strakaty*, welches mit rauschendem Beifalle

begrüßt wurde. Dem. *Schwarz* sang eine Arie von *Pacini* mit glänzender Virtuosität, und wirkte nebst Dem. *Claudius* und den Herren *Meyer*, *Strakaty*, *Axt* und *Burian* in dem Ave Maria für vier Singstimmen, Physharmonika und Harfe, componirt von *J. N. Skraup*, mit. Herr *Damcke* sollte Tamino's Arie aus der „Zauberflöte" singen, welche, seiner Unpässlichkeit wegen, Herr *Ennminger* vortrug. Concertante's waren: Variationen für das chromatische Waldhorn, componirt und vorgetragen von Herrn *Gottwald*, absolvirtem Zögling des Prager Conservatoriums, und Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Raym. Dreyschock* (bei ihm scheint man den Zusatz: „absolvirter Zögling des Conservatoriums" nicht mehr für nöthig zu halten), worin der junge Künstler sowohl durch Compositien als Vortrag auf das Angenehmste überraschte und bewies, dass er mit löblichem Eifer vorwärts strebt. Die „Bohemia" sagt über ihn: „Der Künstler stand da wie ein junger Held, und spielte auch so." Das Concert selbst ist sehr brav componirt, und dabei eine eigensinnige Anhäufung aller erdenklichen Schwierigkeiten; wenn es einmal nicht in Doppelgriffen geht, so geschieht das gleichsam nur zur Erholung, und dann ist es noch immer halsbrechend. Den Beschluss machte ein Chor von *Schicht*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins.

Die Quartett-Soiréen der Herren *Mildner*, *Bartak*, *Wirth* und *Bühnert* (ehemals *Pixis*) im gräflich *Clam*'schen Palais waren heuer nicht minder erfreulich durch ein ganz merkwürdiges Zusammenspiel, Wahl und präcise Ausführung, als im vorigen Jahre, und wurden auch eben so fleissig besucht. Wir hörten in diesen drei Soiréen zwei Quartetten von *Haydn* (B dur und F dur), zwei von *Beethoven* (Es dur und E moll), eines von *Spohr* (A moll), eines von *Veit* (G moll, das erste Werk dieses jungen Künstlers, welches ihm sogleich das Bürgerrecht in diesem Genre erworben hat), eines von *Fesca* (B dur) und ein Quintett von *Mozart* (Es dur).

Von fremden Concertspielern lernten wir in der letzten Zeit drei kennen: Herrn *Th. Täglichsbeck*, fürstlich Hohenzollern-Hechingen'schen Hofcapellmeister, den bekannten Pianisten *Carl Evers*, und den Flötenheros *Giulio Briccialdi*.

Das Concert des Herrn *Täglichsbeck* fand im Theater Statt und schloss sich der Vorstellung von *Bayards* „Vorleserin" an. Es begann mit einer Symphonie in D dur von Herrn *Th. Täglichsbeck*, worauf ein Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von demselben, folgte, und nach dem „Wanderer" von *Schubert*, vorgetragen von den Herrn *Strakaty* und *J. N. Skraup*, machten Variationen für die Violine über ein Steierisches Volkslied von dem Concertgeber den Schluss des Ganzen. Herr *Täglichsbeck* ist ein sorgfältig geschulter, solider, ächt deutscher Compositeur mit ernster Erfindungsgabe und wohldurchdachter Instrumentation, die für den Geschmack der Zeit nur etwas reicher sein dürfte. Die Symphonie hat nur einen Fehler: dass sie etwas zu lang ist. Herr *Täglichsbeck* gleicht den Dichtern, die wohl zu reden wissen, sich aber gar zu gerne hören. Auch als ausübender Virtuose beweist Herr *Täglichsbeck* bedeutendes Studium, und muss unter die schätzbaren Künstler, wenn auch nicht unter die blendenden Heroen seines Faches, gezählt werden.

Es dürfte nicht leicht eine Schwierigkeit auf dem capriciösen Pianoforte zu erfinden sein, welche Herr *Evers* nicht mit Leichtigkeit, Sicherheit und Reinheit durchzuführen im Stande wäre; doch ist seine Bravour fern von aller Coquetterie, er giebt den Schmuck, aber er giebt ihn als Schmuck, nicht als Hauptsache, und dem Kunstfreund interessiren bei diesem Künstler weit mehr der Geist und die Seele, der Ausdruck und Geschmack, in welchen Eigenschaften er wenige Nebenbuhler haben dürfte. Herr *Evers* eröffnete sein erstes Concert mit einer Sonate in Es von seiner eigenen Composition, von welcher insbesondere das Andante ungemein ansprach. Von seinen Chansons d'Amour hörten wir noch: Provence (das schönste der Motive), Styrie und Hongrie. In den dritten (wie nicht minder in der Schlussetude) bewies Herr *Evers* eine Virtuosität im Octavenspiele, worin er, nach dem Ausspruch hiesiger Kunstkenner, nur an *Liszt* und *Dreyschock* ein Paar Rivalen haben dürfte. Diese Chansons sind reizend gedacht und mit vielem Geist durchgeführt, wie überhaupt Herr *Evers* unter die vorzüglichern Compositeurs für sein Instrument gehört. Zum Schlusse spielte Herr *Evers* eine Fuge, A moll, von *Joh. Seb. Bach* und ein Presto von *Domenico Scarlatti*, welches er wiederholen musste, und, nebst der obenerwähnten Octavenetude, noch als Zugabe ein brillantes Scherzo gleichfalls von seiner eigenen Composition. Die Zwischenräume der Concertstücke füllte die wackere Schülerin der Mad. *Caravoglia-Sandrini*, Dem. *Bergauer*, mit einem rührenden Liede von Director *J. Fr. Kittl*: „Des Waldes Zuruf" und einer recht artigen Canzonette aus: „La zingara." Auf dem Zettel stand: von *Thalberg*, was mir aber nicht ganz wahrscheinlich ist. Im zweiten Concert spielte Herr *Evers* lauter eigene Compositionen (mit Ausnahme des *Scarlatti*'schen Presto, das er, mit der Octavenetude am Schlusse als Zugabe vortrug): 1) Sonate in C moll. 2) noch ein Paar Chansons d'Amour, Mauresque und Allemagne, welche jedoch nicht so sehr ansprachen. 3) Preghiera, eine wunderschöne Composition mit einem merkwürdigen Tremolo, und auf eine Weise ausgeführt, die als Norm für dieses Genre aufgestellt werden kann, und 4) Jours sereins, jours d'orage No. 3, 4. Fräul. *Wander v. Grünwald* sang die: „Abfahrt des Corsaren" von *Kittl* und ein Lied von *Löwe*: „Hinaus, Hinauf, Hinab."

Auch Herr *Giulio Briccialdi* gab zwei Concerte, in deren erstem er eine Fantasie aus der „Nachtwandlerin," Elegie von *Ernst*, von dem Concertgeber für die Flöte eingerichtet, und eine grosse Fantasie aus den „Hugenotten" vortrug. Das zweite Concert brachte nebst zwei Compositionen des Concertgebers, beides Fantasieen über Motive aus „Linda di Chamounix" und die Schlussarie aus „Lucia di Lammermoor," noch Flötenvariationen von *Frisch*. Herr *Briccialdi* ist nicht allein Herr seines Instrumentes, wie Wenige, sondern vereinigt damit das seltene Verdienst, dessen Gebiet auf eine höchst erfreuliche Weise erweitert und demselben erhöhte Energie des Tones verliehen zu haben, ohne die Zartheit und Weiche zu vermindern. Mit Geist, Seele und Gemüth verbindet

er übrigens eine seltene Virtuosität, und das Verdienst, welches wir oben Herrn *Beers* nachrühmten, nie damit zu coquettiren und zu pranken, muss auch Herrn *Briccialdi* zugestanden werden. Seine Compositionen sind glänzend und vollkommen zweckmässig für den erweiterten Spielraum seines Instruments. Auf diese drei Instrumentalvirtuosen folgte noch ein Sänger, der Baritonist *Setti* aus Bologna, welcher im kleinen Saale der Sophieen-Insel ein Privatconcert veranstaltete. Herr *Setti*, welcher diesen Tag nicht im vollen Besitze seiner Mittel zu sein schien (wenigstens haben wir ihn vor einem Jahre besser singen gehört), sang vier Nummern: 1) Cavatina nell' Opera: „Il Bravo" di *Mercadante*. — 2) Romanza nell' Opera: „Beatrice di Tenda" di *V. Bellini*. — 3) Duetto nell' Opera: „Marino Faliero" di *G. Donizetti* mit Fräul. *R.*, Schülerin des Professors *Gordigiani*, und 4) Duetto buffo nell' Opera: „Chiara di Rosenberg" di *F. Ricci* mit Professor *Gordigiani*, welcher Letzterer ausserdem noch ein *Rückert*'sches Lied von seiner eigenen Composition mit seiner herrlichen Methode, Geist und Gefühl vortrug. Die interessantesten Nummern des Concertes waren jedoch: Aria nell' Opera: „Linda di Chamounix" di *G. Donizetti* von Fräul. *R.*, und ein Duettino comico (Worte nach einer Scene aus *Georg Sand's* „Consuelo") von *Giov. Gordigiani*, von derselben mit dem Componisten gesungen. Dieses kleine Duett, welches mit einer überströmenden Fülle von Humor, mit Geist und Character ausgestattet ist, gehört gewiss unter die erfreulichsten Blüthen der höheren komischen Musik, und wird hoffentlich bald in einem grösseren Hörerkreise vorgetragen werden. Was Fräul. *R.* betrifft, so ist sie zwar noch Anfängerin, dürfte aber bei ihrer schönen jugendfrischen Stimme, trefflichem Vortrag, Feuer und Geist eine schnelle Carrière zu erwarten haben.

Leider waren meist alle diese Concerte so reich an überströmendem Beifall, aber so schwach besucht, dass man das alte italienische: „Molt' onore ma pochi contanti" auf dieselbe anwenden konnte. Der Embarras de richesse an Concerten und der stets wachsende Dilettantismus drohen die Musiklocale der Prager nach und nach zu ersticken, und bald wird kein Virtuose es mehr wagen wollen, hier für sein Geld Concerte zu geben *).

Leipzig, den 5. Februar 1844. Fünfzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 1. Februar. Ouverture von *Theodor Müller* (grossherzogl. Weimarischem Kammermusiker), zum ersten Male, Manuscript. — Arie und Scene aus Jessonda von *Spohr*, gesungen von Mad. *Marie Burchardt* aus Berlin. — Concertino für das Fagott von *L. Maurer*, vorgetragen von Herrn *Weissenborn* (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Don Juan von *Mozart*, gesungen von Mad. *Burchardt*. — Concertstück für das Pianoforte von *C. Maria v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Eduard Röckel* aus London. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (C moll, No. 5).

Die Ouverture von *Theodor Müller* ist das erste Orchesterwerk, das wir von diesem Componisten kennen lernten, aber jedenfalls ein Werk, das ihm zur Ehre gereicht und ihm die Achtung gebildeter Künstler sichert, wenn es auch nicht eben geeignet ist, das grössere Publicum sofort lebhaft zu interessiren und dessen lauten Beifall zu erwerben. Letzteres findet seine Begründung darin, dass die Composition sich weniger durch Erfindung, weniger durch besonders gefällige oder interessante Motive, als durch geschickte und geschmackvolle Arbeit auszeichnet. Im Ganzen liegt der Ouverture ein tüchtiger Sinn, eine gute, dem Trivialen abholde Tendenz zum Grunde; man hört überall das Streben nach ächt künstlerischer Wirkung heraus, und wenn die Kräfte dem Willen entsprechen, so werden sie auch durch Uebung sich steigern, und spätere Werke des Componisten dürften vielleicht Allen das ausreichend bieten, was bei dieser Ouverture jetzt noch als ein Mangel sich herausstellt. Die Ausführung derselben war sehr gut.

Eine nicht uninteressante Erscheinung waren die Gesangleistungen der Mad. *Marie Burchardt* aus Berlin. Wir begegnen dieser Sängerin zum ersten Male und wissen nicht, ob und wie dieselbe sich bereits in öffentlichen Leistungen gezeigt und bekannt gemacht hat. Auf der Bühne scheint sie nicht thätig gewesen zu sein, das hört man aus ihrem Gesange, denn alle die guten und bösen Eigenschaften fehlen, welche Theaterroutine zu verschaffen vermag. Die Stimme der Mad. *Burchardt* ist wohlklingend, nicht stark, aber umfangreich, leicht ansprechend und biegsam, hat aber an Frische und Elasticität schon verloren und scheint überhaupt durch übermässige Anstrengung gelitten zu haben. Eine Folge der letzteren ist die nicht immer ganz reine Intonation, die selbst in den Mitteltönen, wenn diese stark und kräftig gesungen werden sollen, leicht etwas zu hoch wird. Die Ausbildung der Stimme ist aber recht gut, ziemlich gleichmässig in allen Stimmlagen, die Vocalisation offen und klar und die Aussprache im Ganzen sehr zu loben. Der Vortrag zeugt von musikalischer, überhaupt von besserer geistiger Bildung, könnte aber allerdings lebendiger, innerlich bedeutender sein; von einem höheren poetischen Schwunge ist noch weniger die Rede. Vorzugsweise lobenswerth trug Mad. *Burchardt* die Recitative beider Scenen, den Adagio-Schlusssatz der Arie von *Spohr*, so wie das schwierige Allegro der Arie von *Mozart* vor, und erwarb sich überhaupt mit ihren Leistungen anerkennende Theilnahme des Publicums.

Wenn Herr *Weissenborn* zu seinem Solovortrage ein besseres Stück gewählt hätte, würden die nicht geringen Vorzüge seiner Virtuosität und seines Vortrags gewiss noch lebendigeren Beifall erhalten haben, als sie ohnedies schon erhielten. Herr *Weissenborn* ist zwar nur zweiter Fagottist unseres Concertorchesters, nicht wenige Orchester könnten sich jedoch Glück wünschen, wenn sie einen so tüchtigen Virtuosen auf dem ersten Platze hätten.

Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, uns über die schätzenswerthen Leistungen des Herrn *Eduard Röckel* ausführlich und mit Anerkennung auszusprechen, als er vor einigen Jahren in einem unserer Gewandhaus-

*) Das Resultat eines hiesigen Concertes war 19 Fl., und dabei wünschte sich der Concertgeber noch Glück, weil er gefürchtet hatte, eine bedeutende Summe noch nachzahlen zu müssen.

concerte sich hören liess. Sein Spiel ist seitdem fertiger und hauptsächlich noch musikalischer geworden; namentlich in letzterer Hinsicht verdient sein Vortrag des so schönen Concertstücks von *C. M. v. Weber* nicht wenig Lob, und wir möchten fast nur das zu schnelle Tempo des letzten Satzes tadeln, durch dessen, leider heut zu Tage Mode gewordene, Uebertreibung die Ausführung der Pianofortepartie undeutlich wurde und an Wirkung sehr verlor. Ueberhaupt müssen wir Herrn *Röckel*, bei gar manchen schönen Eigenthümlichkeiten seines Spiels, anrathen, auf eine kräftige, deutliche und klare Ausführung schneller Passagen vorzügliche Aufmerksamkeit zu verwenden; wahrscheinlich ist er mehr an das Salonspiel, das Spielen in kleineren Räumen gewöhnt, welches allerdings eine duftige, leicht hingeworfene Ausführung zulässt, ja oft gerade dadurch besonders interessant wird. Das Spielen in grossen Sälen und namentlich mit Orchesterbegleitung erfordert dagegen viel kräftigeren Anschlag u. dergl.; namentlich aber muss auf die deutliche, in jedem einzelnen Tone besonders ausgeprägte Ausführung schneller Passagen grosse Rücksicht genommen werden. Wenn Herr *Röckel* viel öffentlich spielt, wird er das leicht selbst finden und sich gewiss sehr bald zu eigen machen. Das Publicum schenkte übrigens seiner Leistung verdienten Beifall.

Die Ausführung der grandiosen C moll-Symphonie war im Ganzen sehr gut, besonders gelungen das Adagio, wogegen wir in dem prächtigen Schlusssatze ein etwas bewegteres Tempo, ein kräftigeres, frischeres Colorit in der Auffassung und Darstellung gewünscht hätten. Der Schluss der Symphonie ist überhaupt in seiner grossartigen Anlage etwas breit und lang ausgeführt, und ein nicht recht lebendiges, energisches Tempo kann hier leichter als anderswo schleppend werden, was der kräftigen Wirkung des Satzes sehr nachtheilig werden muss.

R. †.

Herbstopern in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Sänger- und Opernreichthum der neuern Zeit, d. h. Armuth an allen Ecken; so wenigstens in Italien. Prime Donne und Comprimarie hatten wir 7, Primi Tenori und sogenannte Altri Primi 4, Primi Bassi und Altri abermals 4; vier der Ersten: die De Giulj, Alboni, Colleoni und Gambaro, zwei der Andern: Ferretti und Gardoni, nebst den beiden Bassisten De Bassini und Latour waren die besten, sämmtlich sind sie aber Sänger zweiten Ranges, wie überhaupt, sehr wenige ausgenommen, die ganze dermalige bedeutende Schaar der italienischen Ersten Sänger die sich über 1000 beläuft (Referent hat sie alle aufnotirt), eigentlich Comprimarj, oder zweiten Ranges sind. Ferretti, der zehn Jahre auf S. Carlo zu Lissabon sang, zeichnet sich besonders durch kräftige Stimme aus, ist also ein Scalasänger; Gardoni, für grosse Theater wohl zu schwach, hat eine ziemlich gute Gesangmethode, seiner Stimme fehlt es aber an Reinheit. Die Stagione begann mit Donizetti's Favorita, worin Ferretti, für Mailand neu, am Meisten interessirte, die zum Theil verstümmelte Musik kaum hier und da, die Alboni wenig, noch weniger Bassist Fedrighini und Bariton Latour. Mit der Gambaro wurde die unwillkommene Elena da Feltre von ihrem Schwager Mercadante aufgetischt, eine Oper, der die Fiasco's ganz und gar nicht fremd sind; einer ihrer Acte gesellte sich bald zum vierten Act der Favorita, oder zweiten und dritten Act der Beatrice di Tenda. Die Finsterniss der Oper suchte man indess mit der Lucia di Lammermoor aufzuhellen, worin die De Giulj, benannter Gardoni und De Bassini, in Mangel etwas Bessern, die ganze Stagione heraushalfen, weil Donizetti's Oper weit mehr, als die vor- und nachher gegebenen, gefiel. Bellini's unmittelbar darauf wiederholte Beatrice da Tenda mit der Colleoni verunglückte, meist der Protagonistin wegen. Es folgten dann 3, sage drei neue Opern: die *Anelda di Messina*, del Maestro *Edoardo Vera*; die *Lara*, von Maestro *Matteo Salvi*, und *L'Assedio di Brescia*, von Maestro *Giovanni Bajetti*, die sämmtlich, im strengsten Sinne, einen bescheidenen Fiasco gemacht, wiewohl es bei ihnen an Händeklatschen und Hervorrufen, was besonders heut zu Tage in den meisten ähnlichen Fällen hier zu Land nichts sagen will, keineswegs fehlte; jede von ihnen erlebte kaum aus Noth fünf bis sechs Vorstellungen. Herr Vera, Dilettant, von Paris kommend, ist der Sohn der einst rühmlich bekannten, mit einem Advocaten dieses Namens in Rom verheiratheten Häser; seine Musik ist ziemlich melodisch, ohne Eigenheit, und im Ganzen matt, bei allem Instrumentallärm. Von Herrn Salvi, einem Bergamasker, der unter Mayr im Vaterlande, unter Sechter zu Wien die Musik studirt, überdies von seinem Landsmanne Donizetti besonders protegirt wird, hatte man sich Manches erwartet, wurde aber in seinen Erwartungen getäuscht, und es ist besser, abzuwarten, was dieser Maestro in Zukunft liefern wird. Herr Merelli, Impresario der Scala, ebenfalls dessen Landsmann, hat ihn einstweilen für den Carneval 1845 engagirt; das Honorarium ist aber unbekannt. Herr Bajetti, Impresario der Scala, ganz und gar mit allen einheimischen Opern vertraut, zupfte aus den bessern Partituren überall etwas heraus, componirte meist damit seinen Assedio, vergass dabei das tüchtige Prügeln der grossen Trommel sogar in einer in dieser Oper vorkommenden geheimen Verschwörung nicht, und wurde von Freunden nicht wenig beklatscht.

Dieser melancholische Reichthum an Opern, Sängern und Kesseltrommeln wurde durch die beiden allerliebsten Schwestern *Milanollo* im November ganz besonders erheitert. Mit ihrem Erscheinen auf der Bühne ging am grossen, aber finstern musikalischen Horizonte der Scala die Sonne und Nebensonne auf. Beide Künstlerinnen entfalteten in ihrem Spiele Kunstfertigkeit und Gefühl, die mit Berücksichtigung ihres Geschlechts und zarten Alters doppelt überraschten; nun der schmachtende Vortrag der Lehrerin *Teresa*, der lebendige, etwas kühne ihrer Schwester *Marietta*, Alles zusammen wirkte auf die Zuhörer, wie ein Electromagnetismus; Beifallssturm, oftmaliges Hervorrufen, Bis, Gedichte, Kränze waren hier an der wahren Tagesordnung, und so haben denn die *Milanollo's* auf der Scala acht Concerte gegeben; etwas Unser-

hörtes für Instrumentalconcertgeber in Italien. Hätten sie nicht ihre Reise nach Deutschland antreten müssen, sie wären so bald von hier nicht weggekommen. Die Leser dieser Blätter wurden bereits im November vorläufig von ihren beiden ersten hiesigen Academieen, zugleich aber davon in Kenntniss gesetzt, dass sie um die Hälfte December in Leipzig einzutreffen gedenken; wenn das aber, wie nicht zu zweifeln ist, auf ihrer Durchreise in Verona, Venedig u. s. w. derselbe Fall ist, so werden sie wohl viel später in Sachsen eintreffen.

Im Theater Canobbiana liess sich am 20. December der Knabe *Alfredo Jael* aus Triest auf dem Pianoforte mit Beifall hören. Man sagt, er besitze für sein zartes Alter grosse Geschicklichkeit auf diesem Instrumente. Von einem andern sogenannten Wunderkinde, von der 9jährigen *Michellina Bellotta* aus Palermo heisst es, sie überrasche in Neapel als Pianistin.

Dem. *Francilla Pixis*, die künftigen Carneval auf dem Theater zu Genua singt, wurde hier zu Ende November in der Kirche S. Fedele mit dem Cavaliere *di S. Onofrio* de' Marchesi del Castillo aus Palermo, der von guter Familie sein soll, vermählt. Ihr Adoptivvater ist nach Paris abgereist.

Varese. Dieses in einer reizenden Gegend, nahe bei Mailand gelegene Grenzstädtchen, wo die vornehme Welt der lombardischen Hauptstadt ihre Herbstvilleggiatura aufschlägt, bei welcher Gelegenheit Oper und Ballet stets Gesellschaft leisten, unterhielt heuer seine willkommenen Gäste mit der wohlbekannten Lucrezia Borgia. Die Protagonistin Gazzaniga, Tenor Santi und der exotische Bassist Stefano di Broglio (de Breus) waren für unser kleines Theater gewiss grosse Helden. Weniger beglückt war Fioravanti's in Oberitalien verstümmelter, allenthalben mit Beifall aufgenommener Columella (ursprünglich Pulcinella), worin Herr Franchi die Titelrolle machte.

Pavia. Der arme vergessene Rossini hat denn doch wieder gefallen. Sein Barbiere di Siviglia, welcher in der heutigen Glanzepoche der Oper seinen ehemaligen blendenden Glanz fast gänzlich verloren hat und von der modernen Schnurrbartgeneration nur allenfalls noch geduldet wird, erregte hier, von der Agostini, der Annoni, dem Tenor Pelosio, den beiden Buffi Guiddo und Terri vorgetragen, eine allgemeine Fröhlichkeit, die sich darauf in Donizetti's Figlia del reggimento nur theilweis kund gab, indem der Vergleich ganz und gar nicht aushielt, wiewohl Jemand die possierliche Bemerkung machte: Rossini sei antikclassisch und Donizetti modernclassisch.

Codogno. Dieser reiche Marktflecken hatte so gut seine Assoluti, wie die erste Stadt, und zwar die Prima Donna De Ponti, Tenor Bozzetti, Bassisten Antoni, Bariton Colmenghi, Buffo Leoni, sämmtlich assoluti; überdies noch ein Ballet. Die Ponti, aus dem Mailänder Conservatorium, und Tenor Bozzetti können etwas werden; die übrigen sind alte Bekannte. Mit Bellini's Puritani und Donizetti's Elisir d'amore waren beide, Zuhörer und Sänger, zufrieden.

Casalmaggiore. Die aus ihrem leichten Schlafe abermals wachgewordene Gemma di Vergy, del Cavaliere Donizetti, hat sich diesen Herbst hierher verirrt. Die Brisson, Tenor Olivieri und Bassist Casanova hielten sich so wacker in dieser Oper, dass sogar der Impresario und der Maler auf die Bühne gerufen wurde. Nachdem die Gesellschaft das Auditorium auch mit dem Barbiere di Siviglia erfreut, ist sie nach Guastalla im Modenesischen abgereist.

Castiglione delle Stiviere (reicher Marktflecken im Mantuanischen). Das hiesige neuerbaute Theater wurde am 7. October mit Herrn Nini's allzumagerer Virginia glänzend eröffnet, wozu ohne Weiteres die Sänger: die wackere Matthey, Tenor Baldanzi und Bassist Superchi das Allermeiste beigetragen haben, weil die Musik an sich sehr wenig anzog. Superchi machte sich ebenfalls Ehre in Donizetti's Belisario, worin auch die Altistin Clory Morandi (eine Wienerin, wahrer Name unbekannt) mit hübscher umfangreicher Stimme als Irene vortheilhaft mitwirkte. Abermals ein Beispiel, dass selbst Marktflecken in Italien schöne, grosse, elegante Theater und Opere serie geben können. Dass zuweilen auch berühmte Sänger und Tänzer ersten Ranges in diesen Orten wirken, hat vor nicht langer Zeit der Marktflecken Soresina bewiesen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Pariser Journale veröffentlichen eine Zusammenstellung der ungeheuren Abgaben, welche die Theater an die Armeecasse zu Paris zu zahlen haben. Während eines Zeitraums von 35 Jahren zahlte unter Andern die grosse Oper (Academie royale de musique) 2,573,000, die komische Oper 2,060,000, die italienische Oper während der letzten 25 Jahre 951,000 Franken, nämlich:

Jahre:	Opéra:	Opéra comique:	Italien. Oper:
1807—1811	293,000	334,000	—
1812—1816	305,000	337,000	—
1817—1821	282,000	323,000	113,000
1822—1826	314,000	306,000	120,000
1827—1831	309,000	243,000	179,000
1832—1836	498,000	215,000	224,000
1837—1841	572,000	302,000	315,000

Die Abgaben, mithin auch die Einnahmen, haben sich also seit 30 Jahren in der grossen Oper fast verdoppelt, in der komischen aber vermindert; in der italienischen Oper sind sie seit 25 Jahren fast auf's Dreifache gestiegen.

In Copenhagen spielt seit dem 1. November v. J. eine italienische Operagesellschaft unter Leitung des Herrn *Maresini*. Hauptmitglieder sind die Damen *Foroni* und *Marzioli*, die Herren *Rossi*, *Paltrinieri*, *Torri*, *Profeti*.

Wie die Revue musicale de Paris sagt, lauten die Namen der sieben Töne der Tonleiter im Chinesischen folgendermaassen: ce (C), yu (D), pien-kung (E), kung (F), scang (G), kio (A), pien-ce (H).

Die Harmonie-Gesellschaft in London hat ihre Winter-Concerte mit *Händel's* Debora eröffnet, einem noch nie und nirgend (?) aufgeführten Oratorium, welches auf alle Hörer den lebhaftesten Eindruck machte.

Seb. Bach's grosse Passion ist, mit französischer Uebersetzung von *Maurice Bourges*, bei Schlesinger in Paris erschienen.

Der Pariser Cassationshof hat eine Entscheidung des dasigen königlichen Gerichtshofes bestätigt, wonach das Eigenthum dramatischer Werke 10 Jahre lang nach dem Tode des Verfassers den Erben desselben verbleibt.

Henrich Bishop hat seine Stelle als Professor der Musik am Edinburger Conservatorium niedergelegt.

In *Paris* giebt auf dem italienischen Theater die neue erste Oper: *Il Fantasma*, Musik von *Parsiani*, dem Gatten der bekannten Sängerin dieses Namens.

In Paris ist ein Comité zusammengetreten, um *Rossini* daselbst eine Statue zu errichten und zu diesem Zwecke eine Subscription zu eröffnen. Die Statue soll entweder unter dem Peristyl der grossen Oper, oder in das Foyer derselben kommen.

Panseron ist zum Mitgliede der philharmonischen Gesellschaft in Rom ernannt worden.

In dem zu einer antiken griechischen Bühne umgeformten Circus Franconi zu Paris soll *Euripides'* Medea aufgeführt werden; *Hector Berlioz* schreibt dazu die Musik.

Nächsten August soll in Meissen ein grosses Männergesangfest gefeiert werden, das mehrere Tage dauern wird. Es hat sich ein Comité gebildet, welcher die Vorbereitungen dazu trifft und bei dem die Anmeldungen zur Theilnahme an dem Feste zu bewirken sind.

In Frankfurt am Main ist eine neue erste Oper von *Aloys Schmitt*: „Das Osterfest zu Paderborn" mit Beifall gegeben worden. Der Musik wird mehr dramatische und harmonische Tüchtigkeit, als Melodie und originelle Erfindung beigelegt.

Am 26. December v. J. starb in Berlin der mehr als sechzigjährige Kammermusikus *Stumme*, seiner Zeit berühmt als Violoncellist und Lehrer auf diesem Instrumente.

Ole Bull ist jetzt in Nordamerika und hat zu New-York mit stürmischem Beifall Concerte gegeben.

Der seit vielen Jahren in Frankfurt am Main wirkende ausgezeichnete Gesangslehrer *Felix Ronconi* ist als Professor des Gesanges an das Mailänder Conservatorium der Musik berufen worden.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Trois Divertissements
sur Don Sébastien
pour le Piano
par
Henri Herz.
Op. 139. Liv. 1. 2. 3. à 25 Ngr.

Nächstens erscheinen eben so:

Duo brillant pour le Piano, sur *Mina* d'Ambr. Thomas par *Ed. Wolff*. Op. 97.

L'Andalouse, Troisième grande Valse originale par *Ed. Wolff*. Op. 98.

Leipzig, den 8. Februar 1844.

Breitkopf & Härtel.

C. M. v. Weber's
Ouverturen in Partitur
zu den Opern Oberon und Freischütz, so wie die Jubel-Ouverture à 1½ — 1¾ Thlr. (Subscriptionspreis à 1 — 1¼ Thlr.) sind *jetzt* mit Eigenthumsrecht erschienen. Früher erschienen:

Mozart's
sieben Opern-Ouverturen in Partitur.
Subscr.-Preis complet in einem Bande 5½ Thlr., einzeln à 1 Thlr.
Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu haben.
Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **Johann Peter Spehr** in Braunschweig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Mara,
grosse romantische Oper in drei Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *Joseph Netzer*, Capellmeister am Stadttheater in Leipzig, im vollständigen Clavier-Auszuge vom Componisten. Die einzelnen Stücke, so wie die üblichen Arrangements, folgen sogleich nach.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Die erste Walpurgisnacht.
Ballade von Goethe für Chor und Orchester
componirt von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Op. 60.
Clavierauszug 4 Thlr. Singstimmen 2½ Thlr.
(*Partitur und Orchesterstimmen erscheinen Anfangs März d. J.*)

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden erscheint mit Eigenthumsrecht im vollständigen Clavierauszuge und allen übrigen gebräuchlichen Arrangements:

Rienzi,
der letzte der Tribunen,
grosse tragische Oper in fünf Acten,
und:
Der fliegende Holländer,
romantische Oper in drei Aufzügen,
von
Richard Wagner.

Im Verlag von **Carl Paez** in Berlin sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Löschhorn et **Griebel**, Grand Duo pour Piano et Violoncelle sur des motifs de l'Opéra: *La fille du Régiment* de Donizetti. 1½ Thlr.

— — idem pour Piano et Violon. 1¼ Thlr.

Mayer, Charles, Seconde Valse-Etude pour Piano. Op. 71. 7½ Sgr.

Gabrielski, W., Trois Divertissements progress. et faciles pour Piano et Flûte. Op. 107. Liv. 1. 20 Sgr.

Truhlar, H., Lord Lochinvar, humoristische Ballade nach Walter Scott von Wolfgang Müller, für eine Bassstimme m. Piano. Op. 57. 20 Sgr.

Müser, C., Drei Lieder von Ottilie Helena, für eine Singstimme mit Piano. Op. 14. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. № 7. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

Mitgetheilt von *Mosewius* *).

Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.
Lessing.

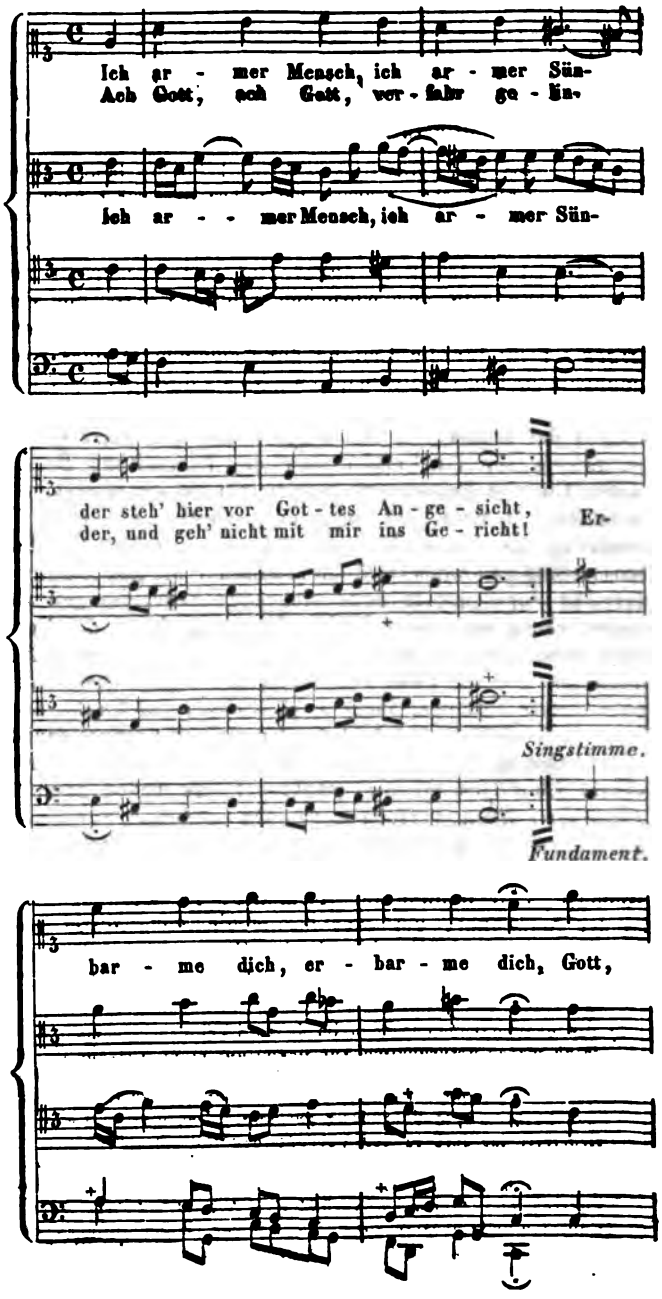
Es ist schon öfters angedeutet und wiederholt auf das Bestimmteste ausgesprochen worden: dass die von *Phil. Em. Bach* herausgegebenen Choralgesänge *Seb. Bach's* nicht für die Leitung des Gemeindegesanges harmonisirt und bearbeitet wurden. Nichts desto weniger findet sich bei Beurtheilungen *Bach*'scher Kirchencompositionen der früher von Abt *Vogler* und von *Carl Maria v. Weber* für ihr Urtheil über die Bearbeitung *Bach*'scher Choräle genommene Standpunct immer wieder beibehalten; ja man geht sogar noch weiter und verwirft, einseitig nur den nächsten Zweck des Chorales für den kirchlichen Gebrauch im Auge behaltend, die ganze künstlerische Form der in Rede stehenden Bearbeitungen als choralwidrig und unkirchlich. Allerdings leitet die Vorrede selbst, welche *Phil. Em. Bach* der Choralsammlung vordrucken liess, zum Verkennen des eigentlichen Zweckes dieser Gesänge, ihres Verhältnisses zur Kirche und zum Gottesdienste und legt den Grund zur Voraussetzung einer Absicht, welche unser Meister bei dem Entwurfe seiner Choralgesänge nie gehabt hat, nie haben konnte. *Phil. Em. Bach* verspricht nämlich in dieser Sammlung ein *vollständiges Choralbuch* zu liefern, freilich, wie ausdrücklich gesagt wird, nicht zu kirchlichem Zwecke, sondern „für Kenner der Harmonie, für Lernbegierige in der Setzkunst, um Muster für fliessende Mittelstimmen zu geben, den Anfang in der Composition, statt mit dem steifen Contrapuncte, mit Chorälen zu machen.“ Beiläufig wird angeführt, dass sämmtliche Choräle von *Bach* für vier Singstimmen gesetzt wären, und der den Tenor zuweilen überschreitende Bass wird dadurch entschuldigt, dass der Verfasser jederzeit ein sechszehnfüssiges bassirendes Instrument zur Begleitung mitgespielt habe. Ueber die ursprüngliche Bestimmung dieser Gesänge schweigt die Vorrede, und es bleibt Jedem überlassen, das Nächste anzunehmen, die Choräle seien an und für sich, wie sie nach ihren Ueberschriften uns vorliegen, harmonisirt und die mehrmalige harmonische Bearbeitung eines und desselben Chorals (wir finden einige sechs, ja sieben Mal verschieden harmonisirt) sei eben nur als ein Beispiel vielfach möglicher technischer Behandlung entworfen. Zwar bemerkt schon *Seb. Bach's* Biograph *Forkel* bei Erwähnung dieser durch *Phil. Em. Bach* herausgegebenen vierstimmigen Choralgesänge: „*dass sie meistens aus des Verfassers Kirchenjahrgängen genommen sind.*“ Nichts desto weniger enthält noch die Allgem. Musikal. Zeitung in No. 28 des zwölften Jahrgangs (1810) neben der halbrichtigen Bemerkung: „*Bach* schrieb diese Choräle nicht, dass davon bei der Gemeinde Gebrauch gemacht werden sollte,“ ohne weitere Prüfung die durchaus unrichtige: „jene vierstimmigen Choräle schrieb *Bach* einzeln und gelegentlich theils für die Thomaner, damit sie dieselben bei Privatveranlassungen (Neujahrsingen u. dergl.) in Gesang ausführen möchten, theils für *seine Schüler in der Composition*, damit sie diesen als Beispiel und Muster dienen sollten.“ — Weiter findet sich in den ersten zwanzig Jahrgängen der Allgem. Musikal. Zeitung laut seines allgemeinen Registers keine Erwähnung dieser Choralgesänge. Erst mit dem Hervortreten der Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäus wurde die richtige Einsicht in das Wesen dieser Gesänge gegeben. *A. B. Marx* hat sich mehrfach und eben so umfassend, als ein inniges Verständniss der *Bach*'schen Werke offenbarend, in den die Aufführung der Passions-Musik einleitenden Abhandlungen, wie sie in der Berliner musikal. Zeitung erschienen, darüber ausgesprochen. In dieser, wie in der bald darauf im Verlage der geachteten Trautwein'schen Musikhandlung erschienenen Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis liegt die Absicht und der Zweck der verschiedenen Bearbeitungen dieser Choräle deutlich zu Tage. Die bei Simrock erschienenen, von *Marx* herausgegebenen sechs Kirchencantaten enthalten ebenfalls Choralgesänge, in gleicher

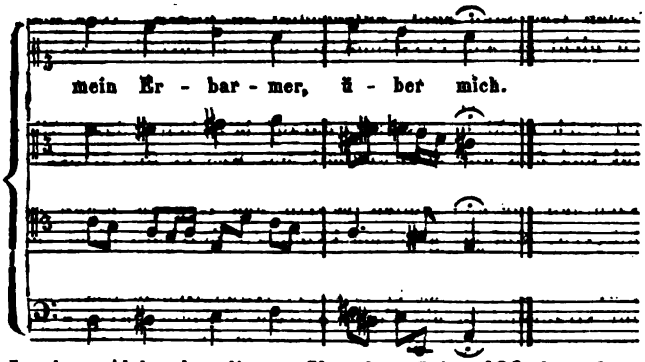
*) Die nachfolgenden, schon im Jahre 1839 geschriebenen Aufsätze waren ursprünglich zur Begleitung einer Ausgabe *Bach*'scher Choralgesänge mit unterlegten dazu gehörigen Textesworten bestimmt. Die *Becker*'sche Ausgabe der Choräle hat jene beabsichtigte überflüssig gemacht. Das hier umständlich Erörterte ist dort in der Vorrede ebenfalls besprochen worden und hat weitere Auseinandersetzungen zur Folge gehabt. Dennoch hoffe ich, durch Veröffentlichung dieser nun abgekürzten und theilweise veränderten Artikel auf *Seb. Bach's* Cantaten und Choralgesänge nicht nur von Neuem aufmerksam, sondern auch zugleich die *Becker*'sche Ausgabe der Gesänge noch gemeinnütziger zu machen. *Der Verfasser.*

Weise, wie in der Passionsmusik angewendet. Da sich nun diese mit in jene Sammlung aufgenommen befinden, so lässt ein Vergleich ihrer Form und Harmonisirung mit den übrigen der Sammlung die Entstehung wie die Bedeutsamkeit jedes einzelnen von ihnen ebenfalls voraussetzen. Schon die vier in der Matthäus-Passion enthaltenen verschiedenen Bearbeitungen der Melodie zu: „O Haupt voll Blut und Wunden," von welchen drei ihren Character auf's Vollständigste umgestalten, zeigen deutlich, dass sie eben dadurch mit dem ganzen Werke auf das Innigste verschmolzen, wesentliche Theile dessen geworden sind, und dass, wie schätzenswerthe Beispiele sie auch immer für die harmonische Behandlung des Chorals an sich sein mögen, sie ausser dem Zusammenhange mit dem Werke betrachtet, aus ihrer Sphäre gerissen, ihres eigentlichen Wesens entkleidet und falscher Beurtheilung Preis gegeben sind. Wenn die Choralgesänge einen und denselben Gesang in verschiedenen Tonversetzungen enthalten, wenn diese, obgleich unter einer und derselben Ueberschrift, nicht nur durch die Versetzung, sondern auch durch kleine Abänderungen der Melodie in der Hauptstimme, vorzüglich aber durch ganz auffallende, mit den durch die Ueberschrift angedeuteten Textesversen in gar keine Beziehung zu bringende harmonisch bedeutungsvolle Behandlung sich von einander unterscheiden, so müsste man doch wohl voraussetzen, dass nicht blose Willkür oder der Zufall allein, sondern eine besondere Veranlassung zu solcher mit Consequenz durchgeführten Absichtlichkeit geleitet haben müsse. Und kennte man nichts weiter von den Choralgesängen, als die fünf Bearbeitungen zum *Gerhard*'schen herrlichen Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden," so müsste eine Vergleichung dieser mit den einzelnen Textesstrophen nicht nur auf den richtigen Weg, sondern auch weit eher zur Bewunderung und gefühltesten Anerkennung der tiefen Auffassung des Textgehaltes durch *Seb. Bach*, als zu einem Vergleiche mit einem hirngespinnstischen, angeblich in Altgriechenland erwachsenen Choralsystem geleitet haben. Doch wie schon erwähnt, ist der Herausgeber der Choralgesänge selbst nicht ohne Schuld an diesen entstandenen Irrthümern. Ausser der Vorrede leiten auch die Ueberschriften der einzelnen Gesänge dahin, welche grösstentheils nur die Lieder bezeichnen, zu welchen die Melodieen ursprünglich gesetzt wurden, ohne alle Rücksicht darauf, zu welchen nach der Melodie jener Lieder gesungenen Dichtungen, geschweige denn zu welchen Textesstrophen aus ihnen *Seb. Bach* sie angewendet hat. So steht z. B. der Choral: „*Befiehl du deine Wege*," wie wir ihn in der Matthäus-Passion finden, unter No. 87 der Choralgesänge, Ausgabe von 1784, mit der Ueberschrift: „O Haupt voll Blut und Wunden," was allenfalls noch zu rechtfertigen wäre, da die unter No. 78 der Sammlung stehende Bearbeitung dieses Chorals zu den Textesstrophen: „Ich will hier bei dir stehen" und „Erkenne mich mein Hüter" nur in einigen Zügen von jener abweicht. Wenn wir aber unter No. 338 den Busschoral: „*Ich armer Mensch, ich armer Sünder steh' hier vor Gottes Strafgericht*" mit der Ueberschrift: „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*" finden, so ist es unmöglich, die Bearbeitung mit irgend einer Strophe dieses Liedes in Einklang zu bringen. Denn selbst ihre Beziehung auf die zweite Strophe des Liedes: „Was helfen uns die schweren Sorgen" wäre unzulässig, da jene Bearbeitung allenfalls den schwer gefühlten Druck des Kummers und der Sorge, niemals aber den Trost in Leid und Traurigkeit anschaulich und fühlbar machen kann. Man urtheile selbst.

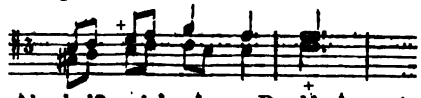
Schlusschoral aus der Cantate zum eilften Sonntag nach Trinitatis:

„Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird."

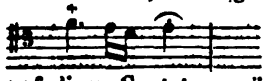




In dem Abdrucke dieses Chorals, Seite 196 der oftgenannten Sammlung, finden sich nachstehende Varianten, Tact 4 im Alt *f*, Tact 5 im Tener *c*:



Da meine Abschrift nicht dem *Bach*'schen Autographen entnommen ist, so bleiben diese beiden Töne unverbürgt. Im ersten und zweiten Tacte des zweiten Theiles fehlt die Singstimme im Bass, an deren Stelle steht der Fundamentalbass, in Folge dessen der Tenor verändert ist in:



Wir werden Gelegenheit finden, auf diese Cantate zurückzukommen. —

Diese wenigen Beispiele allein zeigen auf das Deutlichste, dass die in Rede stehenden Choralbearbeitungen weder zur Begleitung des Gemeingesanges bestimmt waren, noch überhaupt dazu gebraucht werden können, da die beweglichen aus dem speciellen Sinn- und Wortausdruck hervorgehenden Mittelstimmen, selbst die Grundstimme, bei der Führung des Volksgesanges ganz im Gegentheile denselben geradezu stören und verwirren würden, statt ihn zu regeln und zu leiten.

(Fortsetzung folgt.)

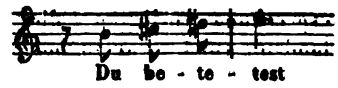
Recensionen.

Liederschau.

(Beschluss.)

Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Stern*. Op. 17. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

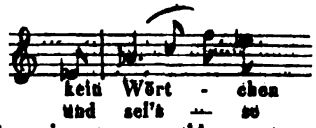
„Erstes Begegnen," Poesie von Dingelstedt (Bruchstück aus seinem Gedichte: Die letzte Liebe). Wie ist nur Herr Stern gerade auf diese ganz vereinzelte Episode gekommen, um sie in Musik zu setzen? Gewiss wird der Dichter selbst dadurch überrascht, da wir von ihm so viele schöne, wahrhaft lyrische, selbstständige Gedichte besitzen, die zur Composition anregen, während dies Fragment so matt und farblos erscheint. So hat denn auch die Phantasie des Componisten sich nicht daran erwärmen können. Gesellt sich nun zu solcher Apathie noch fehlerhafte Declamation, wie z. B.:



so ist das Resultat wohl kaum zweifelhaft, und das nicht glückliche Bestreben des Componisten, den fragenden Schluss des Gedichtes wiederzugeben, vollendet erst recht den Eindruck des Fragmentarischen und Ungenügenden. Wie frisch und behaglich angeregt fühlt man sich dagegen durch das folgende Lied: „Morgen marschiren wir!" (von Hoffmann von Fallersleben). Es schreitet in seinem kecken Marschrhythmus ungemein natürlich und abgeschlossen einher, und nimmt gerade so viel von dem Volkston an, als es braucht, um populär zu sein, ohne verbraucht zu erscheinen. Zu bedauern ist es nur, dass der Componist, offenbar aus dem Bestreben, durch etwas Besonderes den natürlichen Gang des Ganzen zu unterbrechen, in dem übrigens so ansprechenden Refrain (und zwar im fünften Tacte, S. 5) durch eine förmlich widerwärtige Härte dem günstigen Eindrucke schadet! Dass Herr Stern den Dämpfer eines *pp.* auf seine Kühnheit setzt, ändert wenig.

Auch der Auffassung des dritten Liedes: „Die Thräne" von H. Heine, geben wir unsere Zustimmung. Das einfach-schöne, sanft klagende Gedicht regt durch seine weiche, gut geführte Melodie, wie überhaupt durch Ton und Haltung die rechte Empfindung an. In Folge der übrigens gut motivirten Harmoniewendung nach F dur (S. 10 im achten Tact) würde es gewiss wohlthuender sein, wenn auch im neunten Tact das *b* statt des *h* noch verwaltete, so dass der Quintsextenaccord erst mit dem letzten Viertel einträte.

Das vierte dieser Lieder (nach einem Gedicht von Rückert) bewegt sich in einer nicht eben hervorstechenden, aber recht wohlthuenden Cantilene, und hinterlässt einen sehr freundlichen Eindruck. Die wirklich störende Dehnung auf:



wie leicht wäre sie zu vermeiden gewesen!

Noch wollen wir in Beziehung auf den werthen Componisten einer recht erfreulichen Wahrnehmung gedenken, die für die freie Entfaltung seines Talentes nicht ohne Bedeutung ist. Wir bemerkten nämlich in dieser Sammlung mit wahrer Freude, dass seine Begleitungsweise viel sorgsamer und — einfacher geworden ist, als wir sie in einem früheren Werke fanden. Sei es nun, dass durch unsere freundliche Mahnung, oder durch eigene bessere Ueberzeugung diese günstige Metamorphose bewirkt wurde: wir freuen uns aufrichtig darüber. — Der Erfolg ist unverkennbar! —

Im Begriff, unsere cursorische Liederschau zu beschliessen, werden wir noch an eine sehr werthe künstlerische Individualität erinnert, der wir zu unserm Bedauern in der neuesten Zeit so selten auf dem Felde der musikalischen Production begegneten: wir meinen den ehrenwerthen Tomaschek in Prag, von dem uns nun wieder eine ganze Reihe von Gesangwerken zur Anzeige

und kurzen Besprechung vorliegen, die sämmtlich bei A. Cranz in Hamburg (und zwar in höchst sorgfältiger, geschmackvoller Ausgabe) erschienen sind; nämlich:

Gedichte von *Friedrich von Schiller*, in Musik gesetzt und den Manen des Dichters gewidmet von *W. Tomaschek*. Op. 85—89. Fünf Hefte. Preis jedes Heftes 16 Ggr.

Ferner:

Drei Gesänge, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 92. Preis 14 Ggr., und

Drei Gesänge, gedichtet von *Schutt*, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 77. Preis 14 Ggr.

Fünf Hefte von Schiller's Gedichten! Gewiss eine seltene Erscheinung! — Jeder trägt Schiller's Namen im Herzen, oder doch auf den Lippen; er ist Deutschlands Stolz —; ja, es gab und giebt noch Viele, die ihn über Goethe erheben: und doch, der schönste Lohn des Dichters, das beneidenswerthe Glück, getragen auf den Wellen der Melodie, im Munde des Volkes fortzuleben, wie unverhältnissmässig karg wurden sie gerade ihm zu Theil, dessen Herz ungleich feuriger schlug für sein Vaterland, als — manches andere grosse Dichterherz! — Wenn es sich nicht läugnen lässt, dass viele seiner Gedichte durch ihre vorherrschende Reflexion, durch eine gewisse rhetorische Breite der musikalischen Behandlung nicht durchaus günstig sind, so sind sie dagegen durch ihre Gedankenfülle, durch erhabene, rein menschliche Gesinnung, durch den Zauber ihrer überzeugenden Wahrheit vor vielen andern geeignet, mit Sang und Klang durch's deutsche Vaterland zu ziehen und Sinn und Herz zu stärken. — Zum Unmuth aber steigert sich die Wahrnehmung dieser auffallenden Vernachlässigung, wenn man bedenkt, an welche unerfreuliche, oft ungeniessbare Dichtungen zuweilen die Componisten ihre Melodieen verschwenden!

Wir ehren und loben daher die Pietät des trefflichen Tomaschek, der durch seine Melodieen Schiller's Namen in lyrischer Beziehung seiner Nation wieder in's Gedächtniss ruft, und sind überzeugt, dass er dadurch viele Herzen erfreuen wird. Auch dürfte sein Beispiel nicht ohne Folgen bleiben. —

Was nun die Auswahl und die musikalische Behandlung der hier gebotenen Gesänge betrifft, so wollen wir nur im Allgemeinen erwähnen, dass diese fünf Hefte vierzehn nach Form und Inhalt sehr verschiedene Compositionen enthalten und einen Climax bilden, von dem einfachen Liede: „Das Mädchen aus der Fremde" bis zu dem fast zur Cantate erweiterten „Frühlingsliede," für drei Solostimmen und abwechselnden Chor.

Sinniger Ernst und ruhiges, gefälliges Abspiegeln der edeln, gefühlvollen Dichtungen characterisiren diese Compositionen vorzugsweise; würden Einige darin den Schimmer (oder zuweilen wohl auch den Firniss) der neuesten Schule, vorzüglich in Hinsicht auf den Gesang, vermissen, so wollen wir ihnen nicht widersprechen; sie werden dann aber so gerecht sein, sich durch die wahrhaft gemüthliche Auffassung, durch die seltene Correctheit und durch eine gewisse Innerlichkeit, die auf diesen Gesängen ruht, entschädigt zu finden. Wir wollen nicht genaue Forschungen darüber anstellen, ob dieser Gesangcyclus, dieser Erinnerungskranz für den grossen Dichter, nicht schon vor Jahren entstand; wir wollen auch nicht eigensinnig darauf bestehen, dass Alles gut und neu und schwunghaft sei, was er uns bringt — wir würden sogar Einiges bezeichnen können, das ohne Nachtheil für den vollen Werth des Ganzen einen gefälligern, nun ja, geschmackvolleren Zuschnitt nicht verschmäht haben würde. — Wir wollen nicht verschweigen, dass gleich das erste Lied: „Das Geheimniss" sich nur sträubend in die Form einer Melodie, einer Betonungsweise fügt; wie wir denn überhaupt nicht unempfindlich gegen einzelne Schwächen dieses umfassenden Werkes sind. Dennoch begrüssen wir diese reiche Gabe mit Dank und Freude, und empfehlen sie allen Gesangesfreunden, und dem Kreise Derer noch besonders, die durch die angedeuteten Restrictionen sich nicht verstimmen lassen.

Haben wir uns in der Voraussetzung nicht geirrt, dass mehrere Compositionen der Schiller'schen Gedichte einer frühern Periode angehören, so sprechen in der That die beiden andern oben bezeichneten kleinen Liedersammlungen schon durch ihren Gegensatz für unsere Conjectur.

Jedes der zwei Hefte enthält drei Gesänge, und jedes derselben athmet frisches geistiges Leben. — Auch das durch die etwas dubiöse Preisertheilung berühmt gewordene Lied findet sich unter ihnen, und dürfte wohl den bessern Compositionen dieses Gedichtes vollkommen ebenbürtig sein. — Auch das vielbesungene „Hochland" beschenkt Tomaschek mit einer Melodie, und zwar mit einer recht ansprechenden.

Unter den drei Gesängen nach Dichtungen von Schutt heben wir, vorzüglich wegen der zarten und geschmackvollen Behandlung und Ausführung, „Das letzte Lied der Nachtigall" hervor, das ohne Ziererei und ohne Uebertreibung die Situation so schön bezeichnet und überhaupt in Melodie und Begleitung so trefflich harmonirt, dass man sich wahrhaft daran erfreuen kann. —

Uns aber sei es erlaubt, diese Liederschau mit einer kurzen Apostrophe zu schliessen, die vielleicht hier nicht unpassend erscheinen dürfte:

Wohlan, ihr deutschen Lieder, strömt hin durch's weite Land,
Und schlingt um Deutschlands Gauen der Eintracht festes Band!
Dringt tief in edle Herzen, pflanzt kühnes Streben fort!
Tönt laut vor Königsthronen, und schirmt der Freiheit Hort!
Es sollen unsre Lieder dem Edlen nur sich weih'n,
Und rein, wie deutsche Lieder, auch deutsche Herzen sein!

Al.

Nachrichten.

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Verona (Teatro Filarmonico). Donizetti's Don Pasquale befriedigte als Musik nicht sehr; der Buffo Rovere (Protagonist), Bassist Marchelli genügten, und die Prima Donna Zecchini.... In Donizetti's Elisir ging es ganz an-

dere; nebst den benannten Rovere und Marchelli wirkte die brave Boccabadati (Augusta) und Tenor Ciaffei: Zuhörer und Sänger waren vergnügt und die Theatercasse lustig. Donizetti's dritte Oper: La Figlia del reggimento, machte einen abscheulichen Fiasco, zog mit einer langen Nase ab und machte schnell dem Elisir Platz. In der nachher gegebenen vierten Donizetti'schen Oper, der Regina di Golconda, erwarb sich die Boccabadati (Titelrolle) und Rovere besondern Beifall. Da die Boccabadati Ende Novembers, eingegangener Verpflichtungen wegen, abreisen musste, debütirte die Caterina Delci (die mehrere Monate von der berühmten Pasta Unterricht genossen) in den noch gegebenen wenigen Vorstellungen des Barbiere di Siviglia zur Zufriedenheit der Zuhörer.

Auf ihrer Durchreise nach Deutschland gaben hier die rühmlich bekannten Schwestern *Milanollo*, *Teresa* und *Marietta*, mehrere Concerte mit ausserordentlichem Beifall.

Vicenza (Tetro Bericó). Il ritorno di Pulcinella dagli studj di Padova, vor wenigen Jahren von Fioravanti Sohn zu Neapel componirt und seither stets mit Beifall gegeben, hat eine ursprünglich ächte Buffomusik und neapolitanische Physiognomie (sie ist dialogisirt im neapolitanischen Dialect); in Oberitalien wurde ihr blos der Narrenchor (worin Narren im Narrenhause die Ouverture aus Rossini's Semiramide ächt komisch vortragen) und ein sehr hübsches Terzett gelassen, alles Uebrige gehört allerliebsten andern Maestri moderni an, deren Stücke zu jenen, den begnadigten von Fioravanti, wie die Faust auf's Auge passen. Pulcinella in Columella umgewandelt, ist statt einer Opera buffa eine abgeschmackte Pastete geworden, die ohne die beiden Originalstücke ganz ungeniessbar sein würde. So war es denn auch hier mit diesem Colomella, nach dem man so sehr lechzte, im November der Fall. Die Sänger: die Agostini und Grini, Buffo Cini (Protagonist), Tenor Gaja, Bassist Monachesi u. s. w. thaten ihr Mögliches, aber ausser benannten beiden Stücken interessirte alles Uebrige der Oper wenig. Donizetti's Gemma di Vergy gab hierauf benannten Virtuosi weit mehr Gelegenheit, sich hervorzuthun. Mit dem Barbiere di Siviglia schloss die Stagione fröhlich.

Padua. Spät, den 31. October, begann hier die Stagione mit Donizetti's Don Pasquale, ziemlich gut; einheimische und exotische Sänger (die Leva, Tenor Paulin, Buffo Luzio und Bassist Bonafous) wetteiferten mit einander, aber die Leva trug den Preis davon. Sonderbar wurde die beabsichtigte und so sehr gewünschte lustige Figlia del reggimento nicht gegeben, dafür aber dessen trauriger Marino Faliero mit der Beltrami-Barozzi und einem anfänglichen Fiasco, der sich in der Folge kaum erholte.

Treviso. Eine traurige Scene fand hier am 28. October, der ersten Vorstellung von Verdi's Nabucodonosor, Statt. Die Belloni = Abigaille, die Dall' Argine = Fenena, Herr Biacchi = Nabucco, Eugenio Santi = Zaccaria, nebst dem Tenor Rossi-Guerra erfreuten sich sämmtlich eines ziemlichen Beifalls, als im Augenblicke, in welchem der Blitz dem Nabucco die Krone entreissen soll, Herr Biacchi sich allzusehr dem Eisendrath nahte; der Blitz traf ihn heftig am Kopfe und stürzte ihn verwundet zu Boden, worauf schnell der Vorhang herabgelassen, die Oper geendigt und auf einige Tage verschoben werden musste, weil eine der zwei Wunden, die der Sänger durch jenen Zufall davon trug, ernsthafter Natur war. Herr Santi übernahm hierauf die Rolle des Nabucco, Bassist Selva jene des Zaccaria, und schon am 1. November wurde die Oper wieder gegeben, Herr Biacchi auch bald hergestellt. Nachdem man einstweilen um die Hälfte desselben Monats Bellini's Capuleti mit der Franceschini-Rossi gab, trat Herr Biacchi den 21. abermals als Nabucco zur grössten Freude der Zuhörer auf. In dem zu Anfang Decembers gegebenen Bravo von Mercadante fanden die Sänger nur theilweise Applaus.

Venedig (Teatro S. Luca). Donizetti's Elisir d'amore mit ziemlich gutem Winde, aber die Mannschaft (die Mazza, Tenor Bertolasi, Visanetti und Manari) machten leider eine sehr kurze Fahrt; die Kinder Vianesi lösten sie ab und producirten sich in dem mit zwei Stücken aus der Chiara di Rosenberg geflickten Columella (s. Vicenza) ab.

(Teatro S. Samuele.) Mit sehr mässigem Entréegeld unterhielt man sich ziemlich langweilig bei Donizetti's Marino Faliero, in welchem die Gabbi als Elena die Begünstigte, Roddas (Titelrolle) nicht bei Stimme war, die Herren Penso (Israele), Tenor Cosma kaum genügten. In Pacini's Saffo, worin die Gabbi, die Adelaide Ceseoni, Cosma und Roddas die Hauptstützen waren, ging es viel besser. Herrn Galli's nachher wiederholter Varbach fand wenig Anklang, und man tappte sogleich nach der Beatrice di Tenda!

(Teatro S. Benedetto.) Donizetti's Figlia del Reggimento mit der Zoja, der Lega, Tenor Malvezzi und Bassisten Soarez, fand, obgleich die Zoja noch dazu einen Walzer aus Fioravanti's Zoccolaja einlegte, nicht jene Aufnahme als in Mailand; die Sänger, besonders die Zoja, befriedigten indessen. Buffo Cambiaggio erschien hierauf auf einem seiner Steckenpferde, auf Columella, worin ausser Herrn Soarez eine gewisse Giordano (angenommener Name) debütirte, und Bassist Beneich, Buffo Demi und Tenor Zuliani mitwirkten, Cambiaggio aber natürlicherweise der Held des grossen Festes war. Coppola's einst so siegreiche Nina pazza per amore wurde nach einmaligem Erscheinen sogleich von der Figlia del Reggimento (welche Zoja doch ebenfalls die Nina machte!) aus der Scene verjagt, weil der allerliebste und gar köstliche Rataplan mit der zarten Tambourbegleitung allein weit mehr ergötzte. Um der armen Zoja Ruhe zu gönnen, gab man Anfangs December den so sehr gewünschten, schon in seinen Kinderjahren weltberühmten Don Pasquale, del Maestro Donizetti, worin jedoch der Part für die Zoja zugestutzt werden musste. Der hiesige, sonst gescheidte Zeitungsschreiber ist ganz entzückt über die Musik dieses Don Pasquale. *Habeat sibi!* — Auf ihrer Durchreise nach Deutschland wurde den beiden Schwestern *Milanollo* auch hier in ihren gegebenen Concerten die glänzendste Aufnahme zu Theil.

Triest (Teatro grande). Den Anfang der Stagione machte Donizetti's Linda di Chamounix, mit der Tadolini, der Bendini, dem Tenor Guasco, den Bassisten Varesi und Derivis, für welche grösstentheils diese Oper

vorigen Jahr zu Wien componirt wurde. Die Musik sprach hier gar wenig an, weil man sie als allzugelehrt betrachtete, die Sänger wurden theilweise applaudirt; inländische Zeitschriften behaupten indessen, sie haben in der Folge Enthusiasmus erregt! — Eben dieses Enthusiasmus wegen gab man bald Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata, deren Musik in Mailand vorigen Carneval einen Hyper-Fanatismus erregte, hier aber der Linda mit einem zweiten Fiasco nachhinkte; die Sänger — man höre! — so sagt der hiesige Osservatore Triestino, fanden jedoch darin mehr Beifall, wiewohl die Musik monoton lärme und eine Carricatur des Nabucodonosor sei. Der hier anwesende Mercadante stutzte indessen seinen im vorigen Carneval zu Turin neu componirten, ungünstig aufgenommenen Reggente für die Sänger zu und setzte ihn selbst in die Scene; er machte einen dritten Fiasco, so dass der Maestro, der in der ersten Vorstellung am Clavier sass, in der zweiten es wohl bleiben liess, und nach der dritten reiste er nach Neapel ab. Dass er bei alldem auf die Scene gerufen, dass Zeitschriften, darunter die Gazzetta teatrale napolitana vom 28. November, von einer glänzenden Aufnahme sprechen, sagt gar nichts, und es wäre sehr zu wünschen, dass deutsche Journale nicht so unbedingt unsere einheimischen abschreiben möchten. Selbst in Italien muss man bei der Auffassung dieser Urtheile sehr behutsam sein und ihre Quelle reiflich erwägen. In diesem Reggente betrat zum ersten Mal die Bühne eine Spanierin aus Barcelona, Namens Amalia Muños, die ihre musikalische Bildung in Mailand erhalten, und für ihre Kunst manches Vortheilhafte besitzt; ihrer Rolle in jener Oper war sie aber nicht gewachsen.

Um die Theater des Königreichs zu vervollständigen, folgen hier noch kürzlich:

Chiari. Eine Adeodata Lasagna, socia della ducale Accad. Filarmonica di Parma, Fanny Farré, Tenor Santini und Bassist Cecconi wagten hier die Anna Bolena zu geben, fanden aber reichlichen Applaus.

Feltre. Die wohlbekannte Demerio, Tenor Miraglia, die Bassisten Silingardi und Roddas erfreuten die Zuhörer mit Donizetti's Gemma di Vergy.

Görz. In derselben Oper und in Ricci's Scaramuz wirkten hier die Gramaglia, benannter Miraglia und Bassist Gorin.

Mantua. Die Gesellschaft von Vicenza — die Agostini abgerechnet, anstatt welcher die Wanderer sang — gab hier, bevor sie nach dieser Stadt ging, Ricci's Esposti und den Columella, letztern mit einer sehr bescheidenen Aufnahme (s. Vicenza). In

Montagnana, wo die Sacconi, Tenor Bertolusi und und die Bassisten Torre und Manari wirkten, ging es in Donizetti's Marino Faliero, der Prima Donna wegen, nicht gut, besser darauf in Bellini's Puritani mit der Giovanelli-Biava.

Este. Die längst fertige Almerinda Manzocchi producirte sich hier in der Anna Bolena und Saffo.

Palmanova. Dieselben Sänger und Oper wie in Feltre.

Rovigo. Eine ziemlich gute Gesellschaft: die Holtex, die Rusmini-Solera, Tenor Milesi und Bassist Fiori, war so kühn, zwei Mercadante'sche Opern zu geben: den Giuramento und die Vestale, wovon ersterer beifällig aufgenommen wurde, letztere aber Fiasco machte.

Viadana ergötzte sich zum Theil an Donizetti's Marino Faliero, worin die Marchesini, Tenor Bonomelli und die Bassisten Natale und Dall' Asta wirkten.

Königreich Piemont, Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Turin (Teatro Carignano). Hauptsänger: die Abbadia und Caremoli-Crivelli, die Tenore Mirate und Mecken, Bassisten Crivelli und Rigo. Verdi's Nabucodonosor begann die Stagione mit ⅞ Fiasco. Die Freunde des Herrn Verdi, die nicht begreifen können, wie dessen Nabucco und Lombardi, die beide zu Mailand einen grossen Furore gemacht, anderwärts scheitern können, geben einzig und allein die Schuld dem, dass die anderwärtigen Theater weit kleiner sind und bei Weitem die Massen der grossen Mailänder Scala nicht aufzuweisen haben. Ihnen hierauf etwas zu entgegnen, wäre ganz und gar unnütz, weil sie es auch mit dem besten Willen nicht verstehen würden; schweigt ja selbst der schlaue Rossini, man möchte sagen mit hermetisch geschlossenen Lippen, über so manche miraculöse Erscheinung der neuesten Oper. Und so ging denn auch schon am 9. September die miraculöse Lucia di Lammermoor von Donizetti in die Scene, worin die Corini die leider in ihrer frühesten Jugend schon abgenutzte Abbadia ablöste und Alles, besonders in der Folge, weit besser ging. Die vorigen Carneval zu Palermo mit so lärmendem Beifall gegebene und mit eben so vielen lärmenden Lobeserhebungen von einheimischen und ihren ausländischen Nachschreibern ausposaunte neue Oper *Maria d'Inghilterra* von *Pacini* ist hier durchgefallen, wurde aber aus Noth fünf Mal gegeben. Nichtturiner Zeitschriften haben abermals ihre gute Aufnahme in die Welt ausgeschickt; ja, die Neapolitaner Theaterzeitung vom 28. November d. J. drückt sich hierüber wörtlich so aus: „Maria d'Inghilterra von Maestro Pacini wurde über allen Glauben ein sehr glücklicher Empfang zu Theil *(cosa felicissima al di là di ogni credere)*; diese Oper wird die ganze Welt durchwandeln, wie die Saffo, die Fidanzata Corsa, die in einem Jahre (oho! die Saffo ist weit älter) vom unsterblichen Pacini geschriebenen Meisterwerke." Dieser fast verrückten, vielleicht im Krater des Vesuvs niedergeschriebenen Notiz möge die etwas harte Aeusserung über diese Oper vom hiesigen Messaggiere Torinese zur Seite stehen. „Wem könnte je (heisst es unter anderm in diesem Blatte) die Grille in den Kopf gekommen sein, diesen Kraftaufwand der verhärteten Pacini'schen Phantasie *(sforzo dell' incallita fantasia pacviana)* auf die Scene zu bringen! Diese Maria d'Inghilterra, Schwester des Duca d'Alba, der in Venedig einen solennen Fiasco gemacht!.... Gewiss ist es, dass Impresario, Sänger und die Zuhörer dem Fall der Oper, noch bevor man den Vorhang aufzog, vorausahnten.... Die lobenswerthen Stellen, gewisse Walzermelodieen, passen weder der Rolle, noch ihrer respectiven, schrecklichen Situation an; gewisse einförmige lange Adagi erregten Gähnen; der Missbrauch der Trompeten giebt dem Ganzen einen lärmenden Cha-

racter. Die Abbadia hatte keinen Athem mehr, bevor sie noch ihre Finalarie sang, Tags darauf musste man wieder die Lucia geben u. s. w." — Schliesslich gab man noch die Gemma di Vergy; Aufnahme so so.

Die Schwestern *Milanollo*, die hier mit ihrem trefflichen Spiele Lorbeern einernteten, gaben im obigen Theater eine Benefizacademie zum Vortheil des Pio Instituto di Mendicità, also für's Institut zur Aufnahme der Bettler. Die Einnahme war 610 Franken und 40 Centimes; das fromme Institut bekam aber nach Abzug aller Spesen blos 58 Franken und 7 Centimes. Der hiesige Messaggiere Torinese, No. 44, vom 4. November, giebt hierüber genaue Rechnung:

Einnahme 275 Billette im Parterre à 2 Fr.	— C.	550 Fr.	— C.
37 oberste Gallerie à	— - 80 -	58 -	40 -
10 auf dem Anfiteatro à	— - 20 -	2 -	— -
Summa:		610 Fr.	40 C.
Ausgaben:		552 -	33 -
Nettobetrag für's Institut:		58 Fr.	7 C.

Hierbei specificirt jenes Blatt die gesammten Ausgaben als:

Der Impresario ein Fünftheil	122 Fr.	8 C.
Orchester	222 -	— -
Beleuchtung, Druckerei, Maschinist, Portier, Ansager, Zettelaustheiler, Militärwache, Pianoforte, kleine Ankündigungen, Kutscher u. s. w., jeder so und so viel	208 -	25 -
Zusammen:	552 Fr.	33 C.

Savigliano. Auf ihrer Durchreise haben die berühmten Schwestern *Milanollo* in diesem ihrem Geburtsorte zu wohlthätigen Zwecken eine musikalische Academie gegeben. Den Beifall kann man sich denken.

Die Prima Donna Sarazin, Tenor Tomasi, die Buffi Bruscoli und Zambelli producirten sich mit gutem Erfolge in der Cenerentola und in Coppola's Nina pazza per amore.

Mondovi. Dieselbe Gesellschaft und Oper wie in Savigliano.

Alba. Die Signore Foccosi und Anfossi, die Signori Franceschini, Maggi und Miliara fanden im Gannen eine schmeichelhafte Aufnahme im Scaramuccia, besonders die schon ältliche Foccosi, die beinahe einen Fanatismo machte. Hintendrein kamen bald Anna Bolena und Elisir, beide Opern del Maestro Donizetti, wobei es sogar Blumen und Gedichte regnete. Wegen Austreten des Tamaro musste das Theater einige Tage geschlossen bleiben.

Tortona. Sowohl in Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo als in Donizetti's Lucia di Lammermoor fand die wackere Prima Donna Fizzoni und Bassist Bastegi-Mangani allgemeine Anerkennung und ungetheilten Beifall. Die Comprimaria Corvetti und Tenor Zoni genügten.

Asti. Donizetti's Figlia del Reggimento, von der hübschen Carolina Grassi, dem Tenor Vergani und Bassisten Mazzetti vorgetragen, belustigte das Auditorium ungemein, obgleich bei alldem die Musik nur zum Theil anzog. Ricci's Chi dura vinca, worin Buffo Hilaret sich ebenfalls hervorthat, desgleichen Rossini's Barbiere di Siviglia, waren noch glücklicher.

Pinerolo. Dieselbe Gesellschaft und Oper wie in der vorigen Rubrik.

Alessandria. Herrn Nicolai's Templario fand hier Anfangs eine sehr laue Aufnahme. Von der Musik hiess es, sie sei ein Gemisch von Plagiat, Classischem, Romantischem und Originalität; der Maestro habe keinen Muth, sich allein in die musikalische Arena zu werfen; er sollte weder dem Metaphysiker Mercadante, noch dem zügellosen Donizetti Unterthan sein, und will er je Nachahmer sein, so folge er Rossini und Bellini. — Die bekannte gute, aber, wie so viele ihrer Kunstverwandtinnen, durch die moderne Lärmoper abgenutzte Sängerin Tavola, Tenor Zoboli und die Bassisten Meini und Lucchini bewährten sich indessen als gute Practiker, die Oper zog auch in der Folge etwas mehr an. In der Saffo, welche die Tavola nebst dem dritten Act von Vaccai zu Bellini's Capuleti als Benefizvorstellung wählte, ging es weit besser.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, 14. Februar. Der Bericht über die Concerte der letztverflossenen Woche, namentlich auch über die der Schwestern *Milanollo*, welche sich bereits drei Mal im hiesigen Theater haben hören lassen, konnte für dieses Stück der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nicht erlangt werden und wird daher im nächsten Stück nachfolgen.

Feuilleton.

Lobe's neue Oper: „König und Pachter" von dem Freiherrn v. *Biedenfeld* nach dem interessanten Lustspiel: „Carl XII. auf Rügen" bearbeitet, wird in Weimar zur baldigen Aufführung vorbereitet.

Marx in Berlin hat zu *Tieck's* „Rothkäppchen" eine allerliebste Musik geliefert.

John Hullah ist zum Professor der Gesangmusik am königlichen Collegium zu London ernannt worden.

Zum Theaterintendanten in München, an die Stelle des Grafen v. *Yrsch*, ist Freiherr v. *Frays*, bisheriger Infanterie-Major, früher Gensdarmeriehauptmann, ernannt worden.

Das österreichische Conservatorium der Musik zu Wien hat den Grafen v. *Westmoreland*, englischen Gesandten in Berlin, zum Ehrenmitgliede ernannt.

Heinrich Marschner hat eine neue Oper: „Kaiser Adolph von Nassau" vollendet, Buch von *Heribert Rau*. Sie soll nächstens in Hannover aufgeführt werden.

Halevy's „Guido und Ginevra" ist in Wien, glänzend ausgestattet, mit vielem Beifall über die Bretter gegangen. Fräul. *Lutzer* und *Staudigl* waren unter den Darstellern besonders ausgezeichnet.

In dem wissenschaftlichen Vereine zu Berlin hielt am 6. Januar der Custos der königl. Bibliothek Herr *S. W. Dehn* eine Vorlesung, worin er eine chronologische Uebersicht zur Geschichte des weltlichen Gesanges und der Oper gab.

Am 7. Januar wurde in Berlin *Richard Wagner's* Oper: „Der fliegende Holländer" mit Beifall gegeben. Componist und Darsteller wurden gerufen.

In Palermo ist *Pacini* durch öffentliche Subscription in den

öffentlichen Garten Villa Giulia ein sehr schönes Denkmal errichtet worden.

Burgschmiet in Nürnberg hat den Guss der für Bonn bestimmten *Beethovenstatue* begonnen. Der Kopf ist bereits gegossen und vortrefflich gelungen.

Auber arbeitet an einer neuen Oper: „Die Sirene."

Der jetzt in Hamburg anwesende Pianofortespieler *Evers* hat von dem Könige von Dänemark, als Anerkennung für eine demselben gewidmete grosse Sonate in Es, eine Brustnadel mit Brillanten geschenkt erhalten.

Im Jahre 1843 kamen in Paris 178 neue Theaterstücke zur Aufführung, darunter in der grossen Oper 3, in der komischen Oper 7, im Italienischen Theater 5.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Potpourri nach Themen der Oper: Des Teufels Antheil, für das Pianoforte. (No. 97 der Sammlung von Potpourris.)	—	20
Dejazet, E., Melodie et Rondo militaire tirés de l'Opéra: Charles VI., pour le Piano. Op. 29	—	15
Duvernoy, J. B., Musée d'Italie. 6 Tableaux pour le Piano. No. 1. L'Esquisse, Variations sur thème de Bellini. No. 2. La Sépia. Rondo sur thème de Rossini. No. 3. L'Aquarelle, Variations sur thème de Bellini. No. 4. Le Pastel, Divertissement sur thème de Donizetti. No. 5. La Gouache, Variations sur thème de Rossini. No. 6. La Miniature, Rondo sur thème de Mercadante. Op. 128. à	—	10
Halevy, F., Karl VI. (Charles VI.) Grosse Oper in fünf Acten nach dem Französischen von Casimir und Germain Delavigne, im vollständ. Klavierauszug französisch und deutsch	12	—
— — Potpourri nach Themen der Oper: Karl VI., für das Pianoforte zu 4 Händen. (No. 28 d. Samml. v. Potp.)	—	25
Heller, St., Caprice brillante sur „avec la douce chansonette" de l'Opéra: Charles VI. pour le Piano. Op. 38.	—	15
Herz, H., 3 Divertissements sur des airs de Ballet de Dom Sébastien de Donizetti pour le Piano. Op. 139. No. 1—3. à	—	25
Hünten, Fr., Les Délices des jeunes Pianistes. 4 Rondeaux. No. 1. La Chasse, thème de Kreutzer. No. 2. La Valse originale. No. 3. La Polonaise, thème de Rossini. No. 4. La Marche, thème de Mercadante pour le Piano. Op 130. Liv. 1. 2. à	—	20
— — Rose et Bleuet. 2 Airs variés. No. 1. Air suisse. No. 2. Air allemand pour le Piano. Op. 131. No. 1. 2. à	—	20
Lecarpentier, A., 36 et 37me Bagatelle sur des motifs de Charles VI. pour le Piano. à	—	12½
Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur. Komische Oper in drei Acten für das Pianoforte allein ohne Worte.	4	—
Schubert, F., Variations brillantes et non difficiles sur le Chant national de Charles VI. p. le Piano. Op. 39.	—	20
Stamaty, C., Souvenirs de Charles VI. pour le Piano. Op. 40.	—	20

Textbuch zur Oper: Karl VI. von Casimir und Germain Delavigne. Musik von F. Halevy. n. — 15

Am 2. April a. c. erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte.

Op. 62.

Fünftes Heft.

Bonn, den 8. Februar 1844.

N. Simrock.

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Bronislaus-Walzer

von

Jos. Labitzky.

95. Werk.

Für das Pianoforte 45 Kr., zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., für das Orchester 2 Fl. 30 Kr.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt *die höhere Ausbildung in der Musik.* Der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft betrachtet, und umfasst namentlich: *Harmonie-* und *Compositions-Lehre, Instrumentenspiel* (Pianoforte, Violine, Orgel) und *Gesang* (Solo- und Chorgesang); auch wird durch Vorlesungen über Geschichte der Musik, Aesthetik, musikalische Literatur u. s. w. so wie für diejenigen, welche sich dem höhern Solo-Gesange widmen, durch Unterricht in der italienischen Sprache, für umfassende Ausbildung der Zöglinge gesorgt. Als besondere Bildungsmittel bietet sich ausserdem die unentgeltliche Theilnahme an den in jedem Winterhalbjahre stattfindenden, auch im Auslande berühmten, Abonnements- oder Gewandhaus-Concerten und den dazu gehörigen Proben, so wie an den Quartett-Unterhaltungen dar.

Das Honorar für den *gesammten* Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler und ist vierteljährlich pränumerando an die Casse der Lehranstalt zu entrichten.

Zu Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus sämmtlicher Lehrfächer, zu welchem neue Schüler eintreten können. Es haben dieselben sich baldigst bei dem unterzeichneten Directorium in frankirten Briefen zu melden, und im Fall sie die zur Aufnahme erforderlichen Fähigkeiten und Vorkenntnisse besitzen, sich zur rechten Zeit hier einzufinden, um an der *am 9. April d. J. stattfindenden Aufnahme-Prüfung* Theil zu nehmen. Zu dieser Prüfung haben die Angemeldeten geeignete, von ihnen bereits möglichst gut eingeübte Musikstücke (Pianoforte-, Violin-, Orgel- oder Gesangstücke) mitzubringen, um sie vor der Prüfungs-Commission auszuführen. Diejenigen, welche sich bereits in eignen Compositionen versucht haben, haben dieselben ebenfalls mitzubringen, oder vorher einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten, von welchem auch der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts zu erhalten ist. Auf dem Wege des Buchhandels kann man diesen Prospectus durch die Buchhandlung des Herrn *Joh. Ambr. Barth*, und die Musikalienhandlungen der Herren *Breitkopf u. Härtel* und des Herrn *Friedrich Rüstner*, sämmtlich in Leipzig, erhalten.

Leipzig, im Februar 1844.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Februar. № 8. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung.)

Ein grosser Theil der in der Ausgabe von *Phil. Em. Bach* enthaltenen Choralgesänge findet sich in den mir bekannt gewordenen Kirchencantaten von *Joh. Seb. Bach* in gleicher, mindestens ähnlicher Weise, wie in den beiden durch den Druck bekannt gewordenen Passionsmusiken und in den sechs von *Marx* herausgegebenen Cantaten vor. Da sie sich in der Behandlung wenig von den nicht näher nachzuweisenden unterscheiden, so kann angenommen werden, dass auch diese ursprünglich der bekanntlich grossen Anzahl von Kirchencantaten *Seb. Bach's* in gleicher Weise wie jene angehören, mithin die *Phil. Em. Bach*'sche Choralsammlung nie im eigentlichen Sinne des Wortes ein Choralbuch hat werden können, dass daher der an ein solches zu machende Maassstab bei Beurtheilung der einzelnen Bearbeitungen nicht angelegt werden darf, mithin alle aus diesem Gesichtspuncte gemachten Forderungen an selbiges und daraus gefolgerten Beurtheilungen als ungenügend und auf falscher Voraussetzung beruhend in sich zusammenfallen. Dagegen lässt sich mit Bestimmtheit aussprechen: die ganze Sammlung von Choralgesängen, wie sie uns in 370 Nummern vorliegt, hat *Phil. Em. Bach* aus seines Vaters Kirchencantaten zusammengetragen. Sie sind sämmtlich zur Ausführung durch vier Singstimmen, theils mit unterstützender, theils auch mit *obligater*, in der Sammlung beseitigter, Orchesterbegleitung geschrieben und zu ganz bestimmten, mit grosser Sorgfalt aus evangelischen Kirchenliedern gewählten Textesstrophen mit grösster Berücksichtigung, Belebung und Auseinandersetzung dieser Textesworte harmonisirt und bearbeitet, wie eben die Gemeine, welche in ihnen repräsentirt wird, am Anfange, im Fortgange oder am Schlusse der Cantaten zur Contemplation oder zu lyrischem Ergusse angeregt, an den bezüglichen Stellen gedacht werden kann. Es leuchtet demnach ein, dass diese Gesänge ohne Verbindung mit dem ihnen ursprünglich untergelegten Texte unverständlich bleiben müssen und dass ihnen ohne diese der eigentliche Kern fehlt. Ausserdem stehen sie mit den Cantaten, denen sie entnommen sind, grösstentheils in dem innigsten Zusammenhange. Sie bilden in ihnen recht eigentlich den Volkschor, wie er den Moment des gewonnenen Bewusstseins in voller Subjectivität zur lyrischen Aussprache desselben benutzt und dadurch gewissermaassen selbst handelnd bei dem Gottesdienste erscheint. Als Beispiel mögen die Choräle in der Passionsmusik dienen, unter welchen vor allen in den Gesängen: „Erkenne mich mein Hüter," „Ich bin's ich sollte büssen" und „Wenn ich einmal soll scheiden," ungeachtet einer und derselben Hauptmelodie, ein nicht allein auf höherer oder tieferer Tonlage beruhender innerer Unterschied sich auch dem nur halb aufmerksamen Zuhörer fast von selbst aufdrängen muss. Zur Darstellung dieser Momente gewonnener Selbständigkeit genügte unserem Meister die alte, auf alleiniger, harmonischer Grundlage ruhende Form der Bearbeitung nicht. Er bedurfte einer auch selbständigen freieren Entfaltung der Stimmen, welche, ohne den engen Rahmen des Cantus firmus auszudehnen oder zu überschreiten, den Moment im melodischen Ausdrucke zu bezeichnen im Stande waren, und so entstand die ganz eigenthümliche Form, die wir an diesen Gesängen wahrnehmen und welche eigentlich als eine engere Durchführung des Chorals betrachtet werden könnte, in genauer Unterscheidung des einfachen, in gleichem Contrapuncte gesetzten und des mit ganz freien Begleitungsstimmen erweitert durchgeführten Chorals. Wir finden den Hauptgesang in der Oberstimme beibehalten, den lyrischen oder den Ausdruck tieferer Betrachtung der Textesworte aber melodisch meistentheils vorzugsweise dem Tenor zugetheilt, wiewohl der Bass und Alt nicht leer davon bleibt. Den characteristischen Zusammenhang mit den Stellen, in welchen sie sich in den Cantaten schliessen, finden wir in der Wahl der Tonversetzungen und in der harmonischen Behandlung. So steht in der Passionsmusik die Bearbeitung des „Erkenne mich mein Hüter" in hellem E dur, „Ich will hier bei dir stehen" in Es dur, „Befiehl du deine Wege" in D dur, „O Haupt voll Blut und Wunden" in F dur, und endlich erst: „Wenn ich einmal soll scheiden" in unversetzter phrygischer Tonart, mit beibehaltenem phrygischem Schlusse, der hier schon dadurch allein um so bedeutungsvoller wird und um so mächtiger wirkt, da er den ersten Bearbeitungen fehlt, welche alle im milden hellen Dur enden; wie schon die kleine Abänderung des Cantus firmus in der zweiten Zeile des zweiten Theiles durch die Wiederholung des äolischen Grundtones und den dadurch herbeigeführten Schluss mit der kleinen Terz sich eigenthümlich und characteristisch von jenen ersten Bearbeitungen unter-

scheidet. Aehnliches findet sich bei: „Ich bin's, ich sollte büssen" und: „Wer hat dich so geschlagen," in welchen Bearbeitungen jene in As, diese in F steht. Wenn die Wahl der Tonarten also keine zufällige, sondern zunächst äusserlich schon durch den Zusammenhang mit dem ganzen Werke bedingt ist, so zeigt sich auch für sie eine innere Nothwendigkeit, und abgesehen von dieser geht die Wahl der Harmonie, wie die ausdrucksvolle Stimmenführung nicht allein aus der besonderen Berücksichtigung des Textes hervor, sondern weiset auch den innigsten Zusammenhang mit den Tonstücken, denen sie sich anschliessen, nach, wie wir solches schon aus diesen wenigen Beispielen und selbst aus den in gleicher Tonart stehenden beiden Bearbeitungen derselben Choralmelodie zu: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?" und „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe" sehen können. In gleichem Verhältnisse stehen nun auch die übrigen Gesänge zu den Cantaten, denen sie entnommen sind, und nur mit ihrer Beziehung zu diesen können sie recht genossen und gewürdigt werden. Mir liegt ausser den beiden Passionsmusiken und den gedruckten Motetten und Cantaten eine Sammlung von 134 Kirchencantaten von *Joh. Seb. Bach* vor *), aus welchen ich die Choräle mit denen in der gedruckten Sammlung vergleichen und deren ihnen ursprünglich angehörige Texte ich nachzuweisen die Absicht habe. Da ausser den von *A. B. Marx* herausgegebenen Cantaten keine weiter allgemein bekannt geworden, diese auch nicht zu häufig verbreitet sind, so wenden wir uns zunächst zu diesen, wodurch wir, nach gegebener Anschauung einiger von ihnen, ihren Werth im Allgemeinen, wie für die jetzige Zeit und zugleich das Verhältniss einzelner Choralgesänge zu ihnen deutlicher erkennen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Zum Gebrauche für Künstler, Dilettanten und Instrumentenmacher. Nach einem in der Académie des Sciences in Paris von *Savart* gehaltenen Vortrage in's Deutsche übertragen. Leipzig, bei Fr. Kistner. 1844.

Eine kleine, aber sehr interessante und lehrreiche Schrift, die bestens zu empfehlen ist.

Wenn die deutsche Intelligenz in abstractem Forschen und Wissen im Allgemeinen den Vorrang zu behaupten weiss vor Franzosen, Engländern und Italienern, und eben die Wissenschaft der Wissenschaft, die Philosophie, nur in deutschem Boden wurzelt, so ist dagegen auch anzuerkennen, wie die Gelehrten jener andern Nationen mit ihren Forschungen vom äusseren Leben, von der practischen Anwendung sich weniger entfernen, als die Deutschen. Was bei ihnen Philosophie heisst, werden wir nicht immer so nennen wollen; es hat oft eine reale Grundlage und realen Zweck, um den sich die Philosophie nicht zu kümmern braucht; es bildet aber eine Vermittlung zwischen abstracter Wissenschaft und wissenschaftloser Empirie, zwischen Theorie und Praxis, wo es nicht fehlen kann, dass diese letztere leicht zu besserem und schnellerem Gedeihen gelangt, als da, wo sie auf Versuche und Erfahrung allein angewiesen ist.

In der vorliegenden Schrift theilt Herr Savart eine Reihe acustischer Beobachtungen mit, welche sich auf den Bau der Violine und ihr verwandter Saiteninstrumente beziehen, Untersuchungen über die acustischen Functionen der verschiedenen einzelnen Theile dieser Instrumente und ihre Wirkung zum Ganzen. Bei Instrumenten, die einen Resonanzkörper haben, welcher zu allen Tönen derselbe bleibt, in welchem jeder Klang seinen mitklingenden finden soll, kann von mathematisch genauer Bestimmung, von eigentlicher Berechnung der Verhältnisse seiner Theile nicht wohl die Rede sein; diese kann nur bei einfachen Bedingungen Statt finden; hier handelt es sich mehr darum, den Klang im Allgemeinen zu befördern, ihm nichts Hinderndes in den Weg zu legen, einen Körper herzustellen, welcher der Resonanz in den ungefähr bestimmten Grenzen eines Tonumfanges der günstigste sei. Hierzu ist die qualitative und quantitative Beschaffenheit jedes einzelnen Theiles, so wie der Luftinhalt des ganzen Körpers von Belang, ohne dass, der combinirten Bedingungen wegen, eine mathematisch scharfe Bestimmung dabei auszuüben wäre. Es ist aber deshalb nicht weniger nützlich, die einfachen Bedingungen zu kennen, unter welchen die Klangwirkung in ihrer grössten Freiheit erfolgen kann, zu wissen, was sie fördert und was sie hindert; und darüber geben die hier mitgetheilten theoretisch-practischen Untersuchungen die beste Aufklärung.

Der Bau der Violine, ihr Hauptkörper, der Hals, die Schnecke, der Steg mit seinen Ausschnitten, die innere eigenthümliche Einrichtung mit Balken und Stimme, Alles scheint so eigen zufällig, dem Aeussern nach aus dem Zeitgeschmack sich herschreibend, das Innere, Balken und Stimme, leicht ersetzlich durch irgend eine andere Vorrichtung, die einfacher und symmetrisch sich herstellen liesse; — und doch zeigten alle Versuche, an der jetzigen, seit mehreren Jahrhunderten bestehenden Beschaffenheit etwas abzuändern, dass eben diese, bis in's Kleinste, bis auf die Ausschnitte des Steges, welche man, wie vieles Andere am Instrument, der Zeichnung nach für veraltete Verzierungen halten könnte, die leicht mit moderneren und geschmackvolleren zu vertauschen sein dürften, dass sie die einzige sei, mit welcher das Instrument in vorzüglicher Güte bestehen kann.

Wenn aber auch, wie es in gegenwärtiger Schrift geschieht, von der Nothwendigkeit eines jeden Theils, in mehr oder weniger bestimmter Gestalt und Lage, die genügendste Erklärung gegeben werden kann, nachdem durch unzählige abändernde Versuche das Zweckmässige der bestehenden Einrichtung deutlich geworden ist: so bleibt es doch nicht weniger bewundernswerth, wie man eben blos empirisch zu so vollkommener und unverbes-

*) Durch freundliche Mittheilung der Herren *Hauser*, Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*, MD. *Bungenhagen* und anderer Freunde ist es mir gelungen, für die Bibliothek des königl. academischen Instituts für Kirchenmusik einen Jahrgang von *Bach's* Kirchencantaten *vollständig* zusammenzustellen, und gegenwärtig bin ich auch in der Sammlung des zweiten Jahrganges schon bedeutend vorgeschritten.

scrlicher Zusammensetzung hat gelangen können, so dass seit länger als hundert Jahren dem Verfertiger neuer Instrumente nichts übrig bleibt, als die vorhandenen Muster zu studiren, um sie so genau als möglich nachzubilden. Während fast alle übrigen Tonwerkzeuge noch täglich neue Verbesserungen erhalten, das neuere Instrument dem ehemaligen in vielen Fällen kaum noch zu vergleichen ist, dienen die Geigen der alten Meister noch heute unsern geschicktesten Arbeitern zum Muster, denen es kaum in den Sinn kommt, etwas Besseres zu fertigen, als wir es aus den Zeiten der Amati, Stradivari, Guarneri und vor Allem aus den Händen dieser berühmten Cremoneser selbst noch besitzen; ihr Streben geht vielmehr nur dahin, es diesen Alten in Fülle, Gleichheit und leichter Ansprache des Klanges so nahe als möglich zu bringen. Wie gut Dies in neuerer Zeit auch mehreren französischen und einigen deutschen Geigenmachern gelungen ist, aus deren Werkstätten in der That vortreffliche Instrumente hervorgehen, so wird den Solospieler dennoch nur der Besitz einer ächten alten Violine ganz zufrieden stellen können; denn eben das Alter scheint hier auch eine durch kein Mittel zu ersetzende Bedingung vollendeter Güte zu sein.

Die Kunst des Instrumentmachers besteht aber hier nicht in der Fertigung neuer Instrumente allein; die Reparatur, die Herstellung und Verbesserung älterer nach neuerm Bedürfniss, oder wenn sie durch Verwahrlosung oder ungeschickte Behandlung in Unordnung gerathen sind, verlangt nicht weniger den talentvollen und erfahrenen Arbeiter, und die geschicktesten unter ihnen erfreuen sich eines eben so verbreiteten Rufes, als die Verfertiger guter neuer Geigen. Es kann sein, dass solche, durch eigenes Nachdenken, durch Gefühl und Practik zu ihrem Geschäft befähigte Männer in einer Schrift wie die gegenwärtige wenig zu unmittelbarer Nutzanwendung Dienendes zu finden glauben werden. Viele der hier dargelegten Untersuchungen und ihre bedeutenden Resultate müssen aber auch für sie von Interesse sein, und eben wo die Sicherheit des Handwerkes schon vorhanden ist, kann eine theoretische Beleuchtung des Gegenstandes der practischen Ausübung recht förderlich werden, indem sie viele vereinzelte Erfahrungen zur Kenntniss zusammenzufassen und manchen Widerspruch zu erklären die Mittel an die Hand giebt.

Man hat hier auch nicht eine abstract theoretisch entwickelte Abhandlung zu erwarten, die sich an Untersuchungen der Geige, an einem aus so mannichfaltigen Theilen bestehenden Klangkörper, auch schwerer ergeben würde; die Untersuchungen sind aber mit wissenschaftlicher Kenntniss unternommen und durchgeführt, und darum führen sie zu Aufschlüssen, die ohne diese Bedingung nicht erlangt werden können, wozu noch eine eigene Kunst des Experimentirens kommen muss, wie sie nur dem geübten Physiker eigen ist.

Der Ausdruck ist zuweilen nicht ganz deutlich; ob dieser Mangel an solchen Stellen der Uebersetzung, oder einer Unklarheit des Originals zuzuschreiben ist, können wir aus ersterer allein nicht beurtheilen. Die allgemeine Kenntniss der fremden und eigenen Sprache reicht bei solchen Uebertragungen nicht immer aus, sie erfordern zugleich das volle Verständniss der Sache in allen ihren technischen Einzelheiten.

Composition für Pianoforte.

Rondo capriccioso pour le Pianoforte, composé et dedié a son ami *Fréd. Ed. Wilsing* par *Dav. Herm. Engel.* Op. 5. Berlin, chez Ed. Bote et Bock. Pr. ½ Thlr.

Der Verfasser dieser durchdachten und anspruchslosen Arbeit, welcher zu Berlin als thätiger, gewissenhafter und geschickter Musiklehrer lebt, giebt uns hier seine erste Composition für Fortepiano, welche er für Spieler von mittlerer Fingerfertigkeit bestimmte, denen sie auch besonders zu empfehlen ist. Sein Name wurde früher schon durch seine Compositionen für Orgel rühmlich bekannt, und es ist bei seinem Streben nach möglichster Vollkommenheit zu erwarten, dass er sich auf dem hier betretenen Felde auch ebenfalls einen gleich guten Namen erwerben werde.

Vierstimmige Lieder.

Wie überhaupt beim Liede, so fordern wir vorzüglich bei den vierstimmigen, bei aller Kunstgemässheit, ein einfaches, natürliches Gepräge. Ist diese Aufgabe, besonders bei dem monotonen männerstimmigen Gesange, keine leichte, so ist das Talent um so mehr zu schätzen, welches jenes Erforderniss zu erfüllen weiss, ja selbst das Streben schätzenswerth, diese Aufgabe zu lösen. Der Standpunct, von welchem aus wir die folgenden Liederhefte beurtheilen wollen, soll uns aber nicht verleiten, der Meinung zu huldigen, als hielten wir eine künstliche Gestaltung für manche Lieder nicht für sachgemäss, da ja auch in solchen Liedern, wie so viele Beispiele darthun, der lebendige Geist, bei natürlicher Entwickelung des Künstlichen, seine Herrschaft behalten wird.

Die Liederhefte, die uns zur Beurtheilung vorliegen, sind folgende:

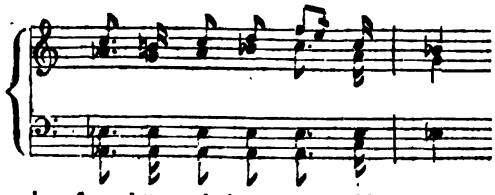
1) *Fr. Otto:* Letzte Lieder für 4 Männerstimmen. Leipzig, Friedlein und Hirsch. Preis 1 Thlr.
2) *C. Keller:* Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 49. Carlsruhe, Creuzbauer und Nöldeke. Pr. 1 Thlr.
3) *G. Rebling:* Fünf Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. ⅔ Thlr.
4) *Ed. Marxsen:* Sechs Tafellieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.
5) *C. Kossmaly:* Sechs Lieder (Apollini. Tafelgesänge für Männerstimmen. Heft XVIII.). Op. 10. Leipzig, Fr. Hofmeister. Preis 25 Ngr.
6) *Fr. Laehner:* Drei Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 71. Rudolstadt, G. Müller. Preis 1 Fl. 30 Kr.
7) *J. Beer*, Vier Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 1 Fl.
8) *W. Häser:* Sechs 4stimmige Lieder schwäbischer Dichter für Männerstimmen. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. Preis 1 Thlr.

No. 1 ist das Vermächtniss eines Geschiedenen, der sich durch seine Gesänge viele Freunde erworben. Mö-

gen dieselben sich an der letzten Gabe des talentvollen Componisten, die an Werth den übrigen nicht nachsteht, erfreuen, und somit empfehlen wir diese Sammlung. Sie enthält: „Der Flug der Liebe," „Wenn ich ein Vöglein wär'," „Jagdlied" von E. Brinckmann, „Auf dem Berge" von E. v. Houwald, „Der Todtengräber," „Todesbild" von Scheuzler.

Die Ansprüche, die wir in Bezug auf Einfachheit an das Lied machten, erfüllen die Gesänge No. 2 in zu weitem Maasse. Hier ist Nichts, was auch nur im Entferntesten vom gewohnten Wege abführen könnte, keine Wiese, kein frisches Grün, kein Blümchen zur Seite. Nun, Manche lieben die platte Chaussée, wir unserer Seits halten es mit dem frischen Grün. Das Heft enthält: 1) „Der Abend," 2) „Das blaue Wunder," 3) „Frühlingsgesang," 4) „Der Wanderer Trost," 5) „An Wina," 6) „Das Mädchen am Fenster." Die Ausgabe ist schön. Dass aber der Partitur kein Text hinzugefügt ist, können wir nicht loben.

Frischer, interessanter erscheinen uns die Lieder von No. 3. Der, nach der Opuszahl zu schliessen, junge Componist verräth ein tüchtiges Streben; ihm wird die Brust voller, wenn er singt, und so lässt sich manches Gute von ihm erwarten, wenn er das Unbedeutende, das Gewöhnliche auszuscheiden noch erlernt. Stellen, wie z. B. im dritten Liede:



haben wir oft gehört; bei anderem Neuen möchten wir eine bessere Abrundung wünschen. Dies Wenige hätten wir im Allgemeinen über das Heft zu erwähnen. Es enthält folgende Lieder: „Morgengruss" von Eichendorff, „Seelendrang," „Frühlingslied" von W. Müller, „Reiselied" von Elise Grube, „Abschied vom Wald" von Vogl. Der Partitur ist Text beigedruckt.

Der Humor ist nicht Jedermann's Sache; doch möchten wir Den nicht tadeln, welcher sich dieses Lebenselixir zu erringen sucht. In Sachen der Kunst ist das freilich etwas Anderes; hier erhält Alles eine höhere Bedeutung. Das Bestreben, Heiterkeit zu schaffen, welches sich in den Liedern von No. 4 (meistens Trinklieder) ausspricht, möchte wohl nicht die beabsichtigte Wirkung hervorbringen. Wie das Gesuchte immer die Wirkung verfehlt, so scheint uns besonders der erfolgreiche Scherz einer natürlichen Entfaltung zu bedürfen. Doch, da es misslich bleibt, ein Urtheil über die Wirkung eines Kunstwerkes, namentlich eines humoristischen, abgeben zu wollen, bescheiden wir uns gern, wenn die offen ausgesprochene Ansicht über die vorliegenden Lieder nicht die richtige sein sollte. Das schön gedruckte Heft enthält: „Vanitas vanitatum vanitas" von Goethe, „Ein Unterschied" von H. Hoffmann, „Punschlied" von Schiller, „Den Noah mag ich leiden" von L. Wihl, „Trinklied" von Hoffmann von Fallersleben, „Trinklied anderer Art" von Griepenkerl.

Die Lieder in No. 5 gehören der neuesten Zeit an. Dass sie theilweise unseren oben ausgesprochenen Ansichten vom Liede nicht entsprechen, sagen wir unverhohlen. Die Romantik, deren gute Früchte wir niemals verkennen werden, scheint in der Musik länger aushalten zu wollen, als in der Poesie, wo nachgerade dieselbe als einseitig erkannt zu werden anfängt. Schüttelte sie mit heftigem Ungestüme den alten Schlendrian aus seiner behaglichen Ruhe, so ist ihr die Welt zu Danke verpflichtet; ob sie selbst den Keim des Todes in sich trägt, oder das auflodernde Jugendfeuer mässigend zu solider Existenz sich bequemen wird, kann Niemand im Voraus bestimmen. Wir unserer Seits hoffen, dass sich etwas Gutes aus ihr entfalten werde. Jedenfalls aber betrachten wir sie als Uebergangsperiode. Weniger noch, als in Instrumentalsätzen, können wir uns nach unsern Grundsätzen ihr im vierstimmigen Liede bequemen. Dass die vorliegenden Lieder viel Vortreffliches enthalten, wollen wir freudig anerkennen; als Beleg unserer Ansicht verweisen wir vorzüglich auf das erste Lied, „Sonnenuntergang" von Byron, besonders von Zeile 3 der Partitur an. Einfacher gehalten ist No. 2 „Wonniges Sehnen" von H. v. Chezy; weniger aber No. 3 „Ihr Bildniss" von H. Heine, und No. 4 „An den Abendstern." No. 5. „Wandrers Nachtlied" von Goethe, viel componirt, edel gehalten, die Schlusstacte gesucht. Als gelungenstes halten wir No. 6 „Du bist die Ruh'" von Rückert, mit Ausnahme des Strophenschlusses, der uns nur am Ende befriedigt. Wir empfehlen diese Lieder den Sängerkreisen, die ihre Freude an Lösung schwieriger Aufgaben finden, ganz vorzüglich.

Die Sammlungen No. 6 und 7 sind ohne Partitur erschienen, wir müssen uns daher mit deren Liederaufzählung begnügen. No. 6 enthält: 1) „Die Elemente der Liebe" von Seidl, 2) „Nachtstille" von Seidl, und 3) „Der Frühling" von Koch. Man sollte die Lieder eines so berühmten Componisten nicht ohne Partitur erscheinen lassen. No. 7 enthält: „In der Ferne" von Wolf, „Pilgerlied" von demselben, „Bergmannslied" und „Des Jägers Heimath" von Hoffmann von Fallersleben.

Wir möchten den anspruchslosen Liedern von No. 8 nicht gern wehe thun, und doch müssen wir gestehen, dass uns hier Bekannte aus früherer Zeit zu begegnen scheinen. Es geht uns hier, die wir uns in gegenwärtige Zeit hineingelebt haben, wie Dem, der, nach langer Zeit aus der Fremde zurückkehrend, das nationale Gepräge seiner frühern Heimath plötzlich gewahrt. Wir hätten in formeller Beziehung an den Liedern Nichts zu tadeln, ein paar zu sehr in die Augen fallende Quinten in den Aussenstimmen ausgenommen. Alles ist so rein, so ordentlich abgeschlossen, ja schlicht, keine aufregende Modulation, keine Tiefsinnigkeit, keine rhythmische Unebenheit; — alle benutzten Harmoniefolgen sind seit langer Zeit Gemeingut geworden, die Texte theils längst bekannt; und mag dies in den Augen Mancher als Tadel erscheinen, so glauben wir doch die Behauptung aufstellen zu können, dass diese schlichten Lieder in ihrer Natürlichkeit gegen manche schwülstige Composition eine grössere Wirkung hervorzubringen vermögen. Das Heft enthält: „An den Gesang" von G. Schwab, „Schlum-

merlied" von G. Schlotterbeck, „Sängers Wanderlied" von demselben, „Des Hirten Winterlied" von Uhland, „Abendfeier" von Matthisson, und „Nähe der Geliebten" von J. Kerner. 1.

Nachrichten.

Leipzig, den 20. Februar 1844. Sechszehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 8. Februar. Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Scene und Arie aus Idomeneo von *Mozart* („Estinto è Idomeneo"), gesungen von Madame *Maria Burchardt* aus Berlin. — Introduction und Variationen für die Clarinette von *Kalliwoda* (neu), vorgetragen von Herrn *Heinze* jun. (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Titus („Parto") von *Mozart*, gesungen von Mad. *Burchardt*. — Adagio und Rondo für die Violine von *de Beriot*, vorgetragen von Herrn *Martin Bezeth* aus Rotterdam. — Symphonie in Gmoll von *Jul. Rietz* (zum ersten Mal, Manuscript). Unter Direction des Componisten.

Die gelungene Ausführung der Ouverture zur Zauberflöte, eines wahren Meister- und Musterstücks, eröffnete würdig das Concert, in welchem diesmal *Mozart* mehr als gewöhnlich und zwar in Compositionen aus drei seiner Opern vorgeführt wurde. Die Arie aus Idomeneo, obwohl trefflich als Composition, eignet sich nicht zum Vortrage in Concerten, weil sie ganz dramatisch gedacht und berechnet ist und nur in Verbindung mit der scenischen Darstellung ihre volle Wirkung haben kann. Dies war wohl auch Ursache, dass Mad. *Burchardt* damit wenig Erfolg hatte, denn die Ausführung war sonst lobenswerth, wenigstens künstlerisch nicht unbedeutender, als der Vortrag der Arie aus Titus, welche allerdings brillanter ist und der Sängerin hauptsächlich viel mehr Gelegenheit giebt, durch leichter wirkende Mittel, durch Entfaltung bedeutender technischer Gesangfertigkeit u. dgl. das Publicum zu interessiren und zu gewinnen. Wir haben unserem früheren ausführlichen Berichte über die Leistungen der Mad. *Burchardt* nur hinzuzufügen, dass die Ausführung der Arie aus Titus mit vielem Beifall aufgenommen wurde.

Herr *Heinze* jun., ein schätzenswerthes Mitglied unseres Orchesters, hat uns schon öfters Beweise seines Talents und seiner tüchtigen Ausbildung gegeben, die zu den besten Hoffnungen berechtigen; er besitzt schöne Mittel, um sich als Virtuos seines Instruments auszuzeichnen, und wenn nicht, was leider häufig geschieht, der Virtuos in seinen glücklichen Erfolgen das einzige Streben und Ziel eines Künstlers zu finden glaubt, so dürfen wir in Herrn *Heinze* einen achtungswerthen Künstler um so mehr erwarten, als unsere so günstigen musikalischen Verhältnisse jungen, ernst strebenden Talenten reiche Gelegenheit zu vielseitiger künstlerischen Ausbildung darbieten. Die Ausführung der recht dankbaren Composition von *Kalliwoda* war übrigens, zumal in einigen Variationen, ausgezeichnet, und Herr *Heinze* erwarb sich wiederholt den lebhaftesten Applaus.

Herr *M. Bezeth*, Schüler unseres Concertmeisters Herrn *David* und, wie wir hören, im hiesigen Conservatorium aufgenommen, macht seiner Schule nicht wenig Ehre; der Character seines Spiels ist sehr solid und ein Beweis, dass die ganze künstlerische Ausbildung des jungen, talentvollen Mannes in guter Richtung geleitet wird. Auch in technischer Hinsicht war seine Leistung recht lobenswerth, im Adagio jedoch vorzüglicher noch, als im Rondo, wie denn überhaupt zu einer leichten, graziösen Ausführung derartiger Virtuosenstücke nicht blos bedeutende Fertigkeit, die Herr *Bezeth* allerdings schon besitzt, sondern auch viele Routine im öffentlich Spielen gehört, die man natürlich nur mit der Zeit erlangen kann. Möge Herr *Bezeth* auf dem eingeschlagenen Wege mit gleichem Fleisse und gleicher Sorgfalt seine weitere Ausbildung verfolgen, an schönem Erfolge kann und wird es seinem Streben dann nie fehlen. Das Publicum ehrte die Leistung des Herrn *Bezeth* durch lauten Beifall.

Das meiste Interesse in diesem Concerte war der neuen Symphonie von *Julius Rietz*, Musikdirector in Düsseldorf, zugewendet, deren Direction der geehrte Componist selbst übernommen hatte. Wir haben seit den letztern Jahren schon mehrere bedeutende Werke, und unter denselben einige Ouverturen des Herrn *Rietz* in unseren Gewandhausconcerten wiederholt gehört, durch die wir überzeugt worden sind, dass derselbe den tüchtigsten, gebildetsten Künstlern unserer Zeit ohne Widerrede beigezählt werden muss. Was er giebt, bekundet stets eine edle Richtung, einen feinen Geschmack, eine tiefe, mit dem Besten und Schönsten der Kunst innig vertraute Kenntniss, eine sichere, gewandte Beherrschung des Stoffs und der Form, wie alles Dies vereint nur bei wirklich bedeutenden, der Meisterschaft bald und unaufhaltsam entgegenreifenden Talenten gefunden wird. In seiner Art zu erfinden und zu arbeiten, ja in dem ganzen Character seiner Tondichtungen, schliesst sich Herr *Rietz* sehr *Mendelssohn* an, ohne jedoch dadurch Eigenthümlichkeit der Gedanken, Originalität überhaupt aufzugeben. Auch diese neue Symphonie giebt hiervon Zeugniss; sie hat neben Manchem, was von entschiedener Vorliebe für den Geist und Sinn *Mendelssohn's* zeugt, noch so vieles Eigenthümliche, so Bedeutendes, was man nur selbst schaffen, nicht Anderen nacherfinden kann, dass sie vollkommen geeignet ist, die Achtung vor dem Talente und der Kenntniss des Herrn *Rietz* zu erhöhen und die Hoffnung immer fester zu begründen, welche wir oben schon aussprachen und nach welcher wir Herrn *Rietz* bald in der ersten Reihe der jetzt lebenden deutschen Componisten erwarten dürfen. Wir geben hier nur eine kurze Uebersicht der Symphonie, da ein tieferes und ausführlicheres Eindringen in dieselben ohne Einsicht in die Partitur nicht möglich ist und nicht erwartet werden kann. Der erste Satz (Allegro, $^6/_8$, Gmoll) ist von sehr lebendigem, aufgeregtem, leidenschaftlich bewegtem Character; ihm folgt ein Adagio ($^2/_4$, Es dur), sehr melodiös, mit vortrefflicher Stimmführung und Instrumentirung; die Art der Ausarbeitung giebt ihm fast den Character eines Liedes ohne Worte, denn überall treten die gesangreichen Motive so sehr hervor, dass sie das Interesse der Hörer ungetheilt in Anspruch nehmen; eine Eigenthümlichkeit,

die, wenn sie geistreich und geschickt, wie hier, behandelt ist, jedenfalls ein wahrer Vorzug genannt werden muss und dem Zwecke, welcher schon der Form wegen mit einem Adagio gewöhnlich beabsichtigt wird, gewiss am Meisten entspricht. Der dritte Satz ist ein sehr characteristisches und ausserordentlich fein gezeichnetes Scherzo (Allegro, 3/8, G moll), dessen melodiöses Motiv an das Hauptmotiv des Adagio erinnert und oft Gelegenheit zu höchst interessanter Ueberleitung in das erste Thema des Scherzo giebt. Der vierte Satz endlich (Allegro appassionato, 3/4, G moll) ist kräftig und energisch gehalten, sowohl in den Motiven selbst, als in der Verarbeitung; in der Mitte des Satzes tritt eine sehr characteristische Melodie ein, die gut wirkt, aber vielleicht noch bedeutender wirken würde, wenn sie etwas länger festgehalten und ausgeführt wäre, nicht gar zu bald in blosen Figuren verloren ginge; sie wird jedoch noch zu einer schönen, breiten Ausarbeitung in den Blasinstrumenten mit benutzt und hilft hauptsächlich hierdurch die Wirkung des ganzen Satzes erhöhen. Gegen das Ende hin verändert sich das Tempo in 6/4, der Character wird gross und erhaben und dadurch ein Schluss herbeigeführt, der nirgends ohne sehr bedeutenden Effect bleiben wird. Wäre der letzte Satz im Ganzen etwas kürzer gefasst, so möchten wir ihn fast für den gelungensten und wirkungsvollsten erklären. Die ganze Symphonie ist jedenfalls ein Werk von wahrhaft künstlerischer Bedeutung; unter der trefflichen Leitung des Componisten war die Ausführung sehr vorzüglich und die Aufnahme von Seiten des Publicums ausserordentlich glänzend; jeder einzelne Theil erhielt den lebhaftesten Beifall, und dem geehrten Componisten wird unser Publicum stets die vollste Hochachtung bewahren.

Siebenzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 15. Februar. Symphonie von *W. A. Mozart* (Es dur). — Arie aus „I Montecchi" von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Bertha Macasy* aus Prag (Schülerin von Mad. *Podhorsky*, geborner *Comet*). — Fantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn MD. *Jul. Rietz*. — Scene und Arie aus „Il Crociato" von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Macasy*. — Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von den Herren *Ferd. Hiller*, *F. David* und *Jul. Rietz*. — Chor von *Jos. Haydn* „Des Staubes eitle Sorgen" („Insanae et vanae curae") (D moll). — Fest-Ouverture von *Jul. Rietz* (A dur). Unter Direction des Componisten.

Die Symphonieen *Jos. Haydn's* und *Mozart's* werden immer die unwandelbaren Grundsäulen der deutschen, ja der ganzen Instrumentalmusik überhaupt bleiben; sie haben zuerst derselben einen gewaltigen Aufschwung gegeben und sie zugleich auf so hohen Gipfel erhoben, dass es für alle Zeiten schwer sein wird, sie in solcher Höhe zu erhalten. Unter den Symphonieen *Mozart's* ist die Es dur-Symphonie eine der bedeutendsten in Gehalt und Form, ja sie gehört intensiv zu den schönsten musikalischen Kunstwerken, die wir überhaupt besitzen; wir erinnern hierbei nur an das kostbare Andante, das gewiss in seiner Art fast unvergleichlich dasteht; nicht weniger vielleicht auch die Menuett, die so naiv und characteristisch gehalten, dabei so überaus fein und zierlich gemacht ist, wie es nur ein vollendetes Meisterstück sein kann. Beide Sätze verloren bei der diesmaligen Aufführung jedoch ausserordentlich durch das völlige Vergreifen der Tempi, die so langsam, so dem musikalischen Geiste und der innern Technik der Composition unangemessen genommen wurden, dass wir es ganz unbegreiflich finden, wie ein musikalischer Sinn, zumal mit einem Orchester an der Seite, das zu einer geistigen Auffassung und Ausführung auf so ausgezeichnete Weise heraufgebildet worden ist, den Irrthum nicht sofort fühlen und erkennen konnte. Im Uebrigen war die Ausführung der Symphonie gut und erhielt Beifall.

Eine junge talentvolle Sängerin, Fräul. *Macasy*, schien in diesem Concerte ihr erstes öffentliches Debüt zu machen; wenigstens ist sie gewiss nur sehr selten noch öffentlich aufgetreten, denn ihre Aengstlichkeit und Befangenheit war, selbst mit Rücksicht auf ihre grosse Jugend — sie ist noch nicht 17 Jahr alt — so gross, wie sie bei Sängerinnen mit auch nur einiger Routine kaum vorkommen dürfte. Wir können und dürfen daher auch ihren Leistungen mit strenger Kritik nicht begegnen, oder müssen wenigstens bei derselben die Hindernisse immer berücksichtigen, welche der jungen Künstlerin die freie Benutzung und Entfaltung ihrer Mittel nicht gestatteten. Dass diese Mittel schön und bedeutend sind in jeder Hinsicht, darüber kann kein Zweifel sein. Die Stimme ist umfangreich, zwar nicht sehr stark und kräftig — sie hat noch nicht Fülle genug, die sie wohl noch erhalten kann — aber wohlklingend, klar und rein, biegsam und leicht ansprechend in allen Lagen, dabei so volubil, dass die schwierigsten Coloraturen ihr ohne Mühe gelingen; es liegt in ihrem Tone zwar noch kein ausgeprägter Character, was bei der grossen Jugend der Sängerin sehr natürlich und begreiflich ist, aber der Ton klingt warm und geht zum Herzen, wenn er auch vielleicht noch nicht aus dem Herzen kommt. Die Ausbildung ist zwar durchaus noch nicht eine vollendete, aber in ihren Grundlagen eine sehr gute, und so weit sie vorgeschritten ist, eine verständig und geschmackvoll geleitete; wir wüssten an der Tonbildung, an der Respiration, am Portamento, an der Coloratur fast Nichts zu rügen, so weit dies nämlich die Art, nicht den Grad der Bildung derselben betrifft. Nur die Aussprache ist nicht immer ganz rein und klar, und namentlich in den tieferen Lagen der Stimme die Vocalisation nicht ganz offen, was jedoch vielleicht von einem zu starken Pressen und Drücken des Tones, um ihn scheinbar stärker und voller zu machen, herrührt, einem sehr schädlichen Hülfsmittel, vor dessen Anwendung junge Sänger und Sängerinnen nicht ernstlich genug gewarnt werden können, weil es nicht nur die freie Entwickelung und Ausbildung des Tones hindert, sondern dem Stimmorgane selbst geradezu nachtheilig ist. Wir können nicht leugnen, dass wir an der Ausbildung des Fräul. *Macasy*, neben der Rücksicht auf ihr schönes Talent, auch noch deshalb besonderes Interesse nehmen, weil wir ihre Lehrerin, Mad. *Podhorsky* in Prag, als tüchtige Künstlerin kennen, weil wir dieselbe früher, als Dem. *Comet*, in denselben Concerten als Sängerin mit grossem Vergnügen gehört haben,

in welchen jetzt ihre Schülerin die Erinnerung an die gefeierte Lehrerin wieder auffrischt. Es sind viele Jahre seit jener Zeit verflossen, und doch nur Weniges ist in der Kunst und den Leistungen der Künstler anders geworden. Wenn wir nicht irren, erhielt Mad. *Podhorsky* ihren Unterricht von einer Schülerin des alten *Hiller*, ehemaligen Cantors an der hiesigen Thomasschule, einer gewissen *Podleska*, welche später im Verein mit ihren zwei Schwestern ihrem Lehrer das Denkmal errichten liess, das hier unmittelbar neben unserer Thomasschule aufgestellt ist. Wenn man hiernach die Schule, aus welcher Fräul. *Macasy* hervorgegangen, historisch verfolgen wollte, so würde man sie eigentlich eine Leipziger Schule nennen müssen. Seit jener Zeit, in welche diese Erinnerungen fallen, ist nun allerdings hier gar Manches anders und um Vieles besser geworden, worüber wir uns wahrhaft erfreuen können, was wir aber hier nicht weiter berühren wollen. — Was die Ausführung der beiden Arien durch Fräul. *Macasy* betrifft, so gelang die Arie von *Meyerbeer* ungleich besser, als die von *Bellini*, welche letztere übrigens zum Concertvortrage sich wenig eignet, da sie durchaus auf dramatischen Effect berechnet ist; überdies intonirte Fräul. *Macasy* in dieser Arie nicht rein, wie sie denn überhaupt aus grosser Aengstlichkeit zu manchen Uebertreibungen verführt zu werden schien. Die Arie von *Meyerbeer* sang sie dagegen recht gut, besonders in den Recitativen mit guter Auffassung, feiner Declamation, überhaupt mit richtigem Sinn; das letzte Allegro war nicht leicht und graziös genug in der Coloratur, was aber vielleicht mit durch das zu langsame Tempo herbeigeführt wurde, welches allerdings die Ausführung erschweren musste. Das Publicum nahm Fräul. *Macasy* freundlich auf und lohnte besonders ihre zweite Leistung mit vielem Applaus.

Dass ein so bedeutender Künstler wie Herr *Julius Rietz*, wenn er zugleich Virtuos ist, auch hier nur Ausgezeichnetes leisten werde, versteht sich wohl von selbst. Sein Ton ist voll, kräftig und elastisch, seine Fertigkeit sehr ausgebildet, und wenn er auch nicht durch Ueberwindung ausserordentlicher Schwierigkeiten, überhaupt nicht durch reine Virtuoseneffecte blendet oder zu blenden sucht, so erfreut er um so mehr durch schönes, geist- und gemüthvolles, ächt künstlerisches Spiel, das immer wohlthut und immer gern gehört wird, während man anderes Virtuosenwesen bald genug zum Ueberdruss hat. Zur Entfaltung der schönen Eigenthümlichkeiten seines Spiels gab ihm besonders der gesangreiche Theil, die Adagiosätze seiner recht interessanten, nur fast etwas zu langen Composition und das Tripel-Concert von *Beethoven*, welches von ihm und den Herren *Hiller* und *David* sehr gut und mit grossem Beifall ausgeführt wurde, Gelegenheit, und wir können nicht leugnen, dass wir einen solchen Künstler gar gern den unsrigen nennen möchten. Wie sehr auch unser Publicum den Werth und die Verdienste solcher Künstler erkennt, zeigte die grosse Theilnahme, welche es allen Leistungen des Herrn *Rietz* schenkte, und in diesem Concerte besonders der laute Beifall, mit welchem es die treffliche Ouverture desselben, die unter seiner ausgezeichneten Leitung sehr vorzüglich ausgeführt wurde, aufnahm.

Der Chor von *Jos. Haydn*, ein Meisterstück sonder Gleichen, machte, wie immer, grosse und tiefe Wirkung. *R.* †.

Leipzig, den 19. Februar. Seit einer langen Reihe von Jahren sind wir hier in Leipzig daran gewöhnt, dass nicht leicht ein Künstler von einiger Bedeutung auf seiner Rundreise durch die Länder, in denen er sich Lorbeeren zu erwerben gedenkt, an unserer Stadt vorübergeht, ohne auch uns Proben seines Talents, seiner Leistungen zu geben. Der längst bewährte rege Kunstsinn, der sich hier namentlich in den letzten zehn Jahren nicht nur über weitere Kreise verbreitet, sondern vorzüglich auch seiner Richtung nach erhoben und veredelt hat, befähigt und berechtigt unser Publicum dazu, mit zu geniessen und mit zu urtheilen. — So sah man hier auch den Productionen der beiden Schwestern *Milanollo* mit Ungeduld entgegen. Der von denselben uns bereits für den December v. J. zugedachte Besuch wurde, wie bereits in diesen Blättern bei Gelegenheit der Besprechung ihres Auftretens in Mailand richtig prophezeiht worden war, durch den grossen Beifall, den die anmuthigen Schwestern auf ihrer Reise von Italien nach dem nördlicheren Deutschland überall gefunden hatten, und durch welchen sie zu längerem Verweilen an diesem und jenem Orte bewogen worden waren, verzögert, und in dessen Folge trafen sie erst zu Anfang Februars hier ein.

Am 7., 10, und 12. dieses Monats liessen sie sich im hiesigen Theater hören. Warum dies nicht in dem bekanntlich der Musik so günstigen Saale des Gewandhauses geschah, vermag Referent nicht zu sagen, wohl aber, dass es ihm und gewiss dem grösseren Theile des Publicums lieber gewesen wäre, wenn man den letzteren gewählt hätte. Denn einmal kann es nicht fehlen, dass der Bau unseres Theaters, überhaupt wohl eines jeden, für das Solospiel niemals vortheilhaft, im Gegentheile hindernd und den Eindruck schwächend sein muss. Der Spieler steht da gewöhnlich — es war dies auch in den beiden letzten der erwähnten Concerte der Fall — isolirt von dem viel tiefer befindlichen, ihn begleitenden Orchester oben auf der Bühne, ein grosser Theil der Tonfülle seines Instruments geht in den Coulissen und Soffiten verloren, selbst die Gallerieen und Logen verursachen eine Brechung des Tones, welche dem Klange nur nachtheilig ist. Und dann die Vereinigung der Productionen eines Virtuosen mit einer oder mehreren, wenn auch kurzen, dramatischen Aufführungen, wie sie hier Statt fand, muss nothwendig, wenn sie auch nicht gerade die ersteren in den Genitiv stellt, doch das Interesse des Hörers durch die ihm zugleich aufgedrungene Qualität eines Zuschauers theilen; wenigstens gesteht Referent offen, dass ihm in Theaterconcerten häufig die für ungestörten musikalischen Kunstgenuss geeignete Stimmung gefehlt hat, der er sich im Concertsaale so gern hingiebt.

Dass dessen ungeachtet der Eindruck, den das Schwesternpaar *Milanollo* bei dem zahlreich versammelten Publicum hervorbrachte, ein so tiefer und schöner war, kann und muss daher unbedingt nur für die Vorzüglichkeit ihrer Leistungen sprechen. Und in der That handelt

es sich hier nicht um das Anstaunen von sogenannten Wunderkindern, — welchen, beiläufig gesagt, unser Leipzig niemals einen besonderen Geschmack abgewonnen hat, — sondern um die Würdigung ausgezeichneter Talente, die bei der Jugend der damit Begabten nur um so lebhaftere Bewunderung verdienen.

Das Spiel beider Schwestern zeugt vor Allem von einer guten und soliden Vorbildung in Bezug auf die Behandlung der Geige, eines Instruments, welches wir, mit höchst seltener Ausnahme, nur in den Händen des männlichen Geschlechts zu erblicken gewohnt sind. Dass die Aeltere, *Therese*, in Ton, Fertigkeit, Sicherheit und Vortrag ihre jüngere Schwester *Marie* bei Weitem übertrifft, ist natürliche Folge der Altersverschiedenheit, ihrer jedenfalls längeren Uebung und ihrer gerade auf derjenigen Stufe des Alters, auf welcher sie steht, bereits mehr entwickelten Selbständigkeit des Gefühls. Zur vermeintlichen Vermehrung der Merkwürdigkeit hat man behauptet, *Therese* zähle erst 13 und *Marie* 11 Jahre; wir schätzen sie vielmehr Jene 16, Diese 14 Jahre, und denken, dadurch weder ihrem Ruhme, noch ihrem wahren Verdienste zu nahe zu treten; was an ihnen, an ihrem Spiele und Vortrage gefällt und entzückt, das würde, wenigstens uns, eben so gefallen und entzücken, wenn Beide 10 Jahre älter wären. Mehrfach hatten wir schon früher von der Characterverschiedenheit gehört und gelesen, welche sich in den Productionen der Schwestern erkennen lasse; man schilderte *Theresen* als die Repräsentantin des Ernstes, des melancholischen Temperaments, der elegischen Stimmung, *Marien* dagegen als Verkünderin des leichten Humors, des Frohsinns. Dieser Unterschied ist uns keineswegs so auffallend, wenigstens nicht als ein im Character begründeter, erschienen. Die Verschiedenheit ist unläugbar da, aber sie mag nach unserm Dafürhalten eben mehr in der grössern und geringern musikalischen und künstlerischen Ausbildung, in dem verschiedenen Alter und — zum grossen Theile — wohl auch in der Wahl der Musikstücke ihren Grund haben. *Therese* versteht ihrer Violine einen wunderbar vollen, runden und schönen Ton zu entlocken, ihr Bogenstrich ist breit und gross, ihr Vortrag edel und verständig, und ihre wirklich erstaunenswerthe Sicherheit giebt ihr eine Ruhe und Besonnenheit, die den Hörer, eben weil sie ihn selbst ruhig geniessen lässt, einem tieferen Verständnisse ihres ganzen Spieles zugänglich macht. Dazu die Erscheinung der Virtuosin selbst, in der man eine schon fast erblühte Jungfrau sieht, bei der wenigstens das Jungfräuliche vor dem Kindlichen die Oberhand gewinnt, und endlich der Umstand, dass *Therese* sich besonders in gross angelegten, mehr auf einen grossartigen und gemessenen Vortrag berechneten Compositionen producirt, — alles Dies giebt ihr jenen Anstrich des tieferen Ernstes, den man ihrem Character unterzulegen wohl zu geneigt gewesen ist. — Bei *Marien* auf der anderen Seite finden wir allerdings ebenfalls einen schönen Ton, anmuthige und graziöse Bogenführung, einen feinen und guten Vortrag, aber der geringere Grad, in welchem wir Dies bei ihr entdecken, das rein Kindliche, welches ihr Aeusseres zeigt, und die Vorführung grösstentheils von Werken einer, nicht technisch leichteren, aber ihrer Tendenz und ihrem Character nach leichter gehaltenen Art, z. B. concertirenden Polonaisen, den letzten Sätzen von Concerten, zeigt sie uns als ein fröhliches, naiv und keck in die Welt blickendes Kind, dem es mehr darum zu thun ist, seine Aufgabe geschickt zu lösen und sich den Dank des Publicums zu erwerben, als einen tieferen Eindruck zu erregen.

Dass dieses Schwesternpaar in der That eine höchst interessante Erscheinung ist, die gewiss ihres Gleichen nicht hat, ist nach dem Gesagten erklärlich, und gewiss wird Jeder, der die *Milanollo's* einmal hörte, noch oft und mit Freuden sich des Kunstgenusses erinnern, den ihm ihr Spiel bereitete. Allen ihren Leistungen wurde der verdiente Beifall im vollsten Maasse zu Theil, und namentlich war ein bei uns seltener vorkommendes mehrmaliges Hervorrufen ein sprechendes Zeichen der Gunst, in welche sich die jungen Künstlerinnen bei unserm Publicum zu setzen gewusst haben.

Was die Compositionen anlangt, welche in den erwähnten drei Concerten zu Gehör gebracht wurden (rücksichtlich der ausfüllenden Gesangpiecen genüge hier die anerkennende Erwähnung der dadurch von einigen Mitgliedern unserer Oper den Concertgeberinnen geleisteten Unterstützung), so waren dies das erste und das dritte Concert von *de Beriot*, das vierte Concert von *Vieuxtemps*, eine Polonaise und Variationen von *Mayseder*, Variationen von *Artot* und von *Lafont*, und ein Duo von *Dancla*; sie gehören also sämmtlich der neueren Zeit an und huldigen mehr oder weniger dem Salongeschmacke. Wenn wir den Wunsch aussprechen, die Schwestern möchten uns auch einmal das Werk eines älteren Meisters, wie *Rode*, *Spohr* u. s. w. hören lassen, so soll darin nicht ein Tadel jener Auswahl liegen, sondern dadurch die Ueberzeugung kund gegeben werden, dass wir sie dem würdigen Vortrage auch classischer Kunsterzeugnisse für gewachsen halten.

In wenigen Tagen werden die anmuthigen jugendlichen Künstlerinnen ein viertes Concert, und zwar, wie wir hören, im hiesigen Gewandhause geben, und wir, so wie alle Kunstfreunde, dadurch eine willkommene Gelegenheit erhalten, uns an ihrer seltenen Begabung wiederholt zu erfreuen. 22.

Frankfurt. Musik vom 22. October bis 22. Januar 1844. Coursive Opern, die immer bereit liegen, ohne weitere Vorbereitung bald hier bald da hineingeworfen zu werden, Lücken auszufüllen, aus Verlegenheiten zu reissen u. s. w. sind Freischütz, Zampa, das Nachtlager, Czaar und Zimmermann, *Donizetti's* Liebestrank, Joseph in Egypten, Norma, Otello, Die Nachtwandlerin, wohl auch Faust, Aschenbrödel und sogar Robert. Des Teufels Antheil und die Regimentstochter machen immer volle Häuser. Ob es aber Recht ist, dergleichen Opern quasi im Negligé vorzuführen, und gehen zu lassen, wie sie eben gehen, wobei gewöhnlich der Chor und das Scenenwesen die parties honteuses sind, ob eigentlich nicht jede Aufführung eine wohlpräparirte Musterdarstellung sein sollte, und mit welchem Recht ältere Opern, die ihre Schuldigkeit gethan haben, von der Gewohnheit als Stief-

kinder behandelt werden dürfen — das sind Fragen, die man wohl an alle Theater richten kann. Dennoch geben mir gerade diese Opern Stoff zu folgenden Betrachtungen. Fräul. *Rudersdorf* gab in ihren italienischen Partieen Gelegenheit, Das zu bestätigen, was der Kenner an ihr schätzt und tadelt. Mit edler Persönlichkeit, vielseitig intelligenter Bildung, physischer Ausdauer und vortrefflichen Mitteln ausgestattet, wäre Fräul. *Rudersdorf* berufen, eine Zierde der italienischen Oper zu werden. Allein, mag es ein verkehrter Geschmack, mag es Resultat einer vernachlässigten Methode sein, — der Gesang des Fräul. *Rudersdorf* ist zu sehr auf Effect berechnet, um wirklich schön genannt werden zu können. Dieses wurde nie tiefer empfunden, als gerade jetzt, da sie, von wiederholten Indispositionen genesen, sich der ganzen Kraft ihrer organischen Mittel bedienen kann. Indem diese Sängerin auf der einen Seite den Beifall des grösseren Publicums geniesst, werden Kenner nur bedauern, dass ein so schönes Talent, worin poetische Intentionen unverkennbar sind, solchen Weg eingeschlagen. Oder wer möchte diesen ewig wilden Schlag des Passagenwesens, diese verwegene, geräuschvolle und dabei keineswegs geregelte Art der Coloratur, die endlosen, ohne Ursache überall angebrachten, oft schulwidrigen Triller, die häufig gegen das Gesetz der Harmonie geschmacklose Cadenzirung, die Bildung unedler, fast communer Schreitöne, die falsche Verbindung der Brust- mit den Mitteltönen — was endlich Spiel anbelangt, ein Outriren, das nicht selten an Caricatur streift und in so grellem Widerspruch steht mit der zarten Bildung des Körpers und den feinen Gesichtszügen — wer möchte dieses Alles entschuldigen? Nur die Hochachtung vor so vielen hervorstechenden Gaben und vor so manchem schönen Gelingen konnte mich veranlassen, diesen Tadel um so mehr auszusprechen, da Fräul. *Rudersdorf* durch das unbedingte Lob ihrer Umgebungen, die nur keine musikalische Kritik haben, auf Abwege gerathen ist, welche sie in der Nähe unserer *Kratky*, — ich rede hier von gründlicher Schulbildung und musikalischem Geschmack — leicht hätte vermeiden können. Da uns diese Sängerin verlassen wird, so möge ihr dieser wohlgemeinte Fingerzeig nützlich werden.

In Bezug auf Fräul. *Capitain* dürfte es allerdings gut sein, wenn ihrer bisher überhäuften Beschäftigung Schranken gesetzt würden. Diese Sorge für die Gesundheit ihres Organs wird uns diese beliebte Sängerin nur desto länger erhalten. Aber dass sie Partieen, wie Röschen im Faust und Aschenbrödel, abgiebt, ist ein Verstoss gegen das Gefühl des ganzen Publicums, wenn auch Fräul. *v. Knoll* in Besitz dieser Partie gekommen ist. Fräul. *v. Knoll* ist ein artiges Talent und geniesst die allgemeine Gunst — aber diese Gunst, der Anfängerin und persönlichen Vorzügen gezollt, dürfte sich *vis-à-vis* unverhältnissmässigen Prätensionen doch verringern. Gerade Das, was solche Partieen erfordern, und worin Fräul. *Capitain* sich auszeichnet, ist eine höhere poetische Auffassung, und die daraus resultirende Ruhe eines edeln und immer sichern Vortrags. Was wäre die Kunst, wenn der Wille Zeit und Schule überspringen könnte, wie der kühne Reiter eine Barrière? Fräul. *v. Knoll* ist im Besitz eines klangreichen, aber sehr dicken Organs, weshalb ihren Tönen noch die Verbindung unter einander fehlt, das schöne Legato, ohne welches kein Adel des Ausdrucks, den solche Partieen bedingen, möglich ist.

Aus demselben Grunde ist auch nicht zu billigen, dass Fräul. *Reuther* die Alice übernommen hat. Sie hat zwar ein Volumen in der Kehle, wie Wenige, kann aber bis jetzt noch nicht in die Fusstapfen einer Collegin treten, die zur Blüthe deutscher Sängerinnen gezählt werden darf.

Neu einstudirt war Axur, hat aber nicht besonders gezogen, obgleich sich Alles vereinigt hat, der Composition Ehre zu machen. Das Recept zu dieser Musik ist verloren gegangen und mit ihm unser Geschmack daran. Vielleicht auch sind unsere Kehlen in dem Grade, wie unsere Ohren, verwöhnt und aus dem Geleise jener anspruchslosen einfachen Gesangsweise gekommen, wie sie zur Zeit *Mozart's en vogue* war. Jetzt läuft Alles auf Virtuosität hinaus; sonst war die dramatische Composition auf gesunde Natur des Organs, Anmuth des Vortrags und unmittelbaren Gefühlsausdruck basirt. Die Bildung einer registerfreien Stimme und fesselfreier Uebergänge gehörte zur Hauptsache. Es erfordert diese Weise aber nicht minder ihr Studium. Nichts desto weniger war die Aufführung eine lobenswerthe, wenn auch nicht in allen Einzelnheiten. Die Oper wurde zweimal gegeben, und wird hoffentlich nicht liegen bleiben; das hiesse den Geschmack nicht hinaufziehen. Des Herrn *Conradi*, der den Axur zu seinem Benefize gab, geschah in diesen Blättern nur wenig Erwähnung. War es ein Fehler, so kann ich ihn mit gutem Gewissen bei dieser Veranlassung wieder gut machen; denn er gab diese Partie mit Liebe und Fleiss. Dieser Bassist besitzt eine durchaus schöne, starke, sonore und biegsame Stimme, und dabei eine Persönlichkeit, die sich keiner Partie, wo Männlichkeit dominiren muss, zu schämen braucht. So sind deshalb der Caspar, Sulpiz, Mephistopheles, Bertram, van Bett und ähnliche, sehr gelungene Partieen. Im Ganzen möchten Herrn *Conradi's* Repräsentationen durch grössere Energie in Spiel und Vortrag, und durch deutlichere Aussprache gewinnen. Energie bedingt an und für sich Bewegung, wodurch denn auch das Schleppen und Nachzügeln hinter dem Orchester — eine leider über Hand nehmende Grippe bei den Sängern — sich vermindern wird.

Ebenfalls renovirt waren: Der lustige Schuster von *Paisiello*, wo unser Komiker *Hassel* in seinem Esse ist, und der Calif von Bagdad, der für *Pischeck's* Bariton doch etwas zu hoch liegt. In Darstellungen verschmitzter Buffoniaden, wie Dulcamara, Andiol (Falschmünzer) u. s. w. erfordern, ist unser *Wiegand* an seiner Stelle. Aber auch der Wasserträger und selbst Jacob (in Joseph in Egypten) gehören zu seinen hervorstechenden Leistungen. Seine metallvolle Stimme hat sich noch auf ihrem Höhepunct erhalten.

Ganz neu war das Osterfest zu Paderborn von *Aloys Schmitt*, wozu Dr. *Cäsar Heigel* das Libretto gedichtet. Da ich mir vorbehalte, über dieses Werk einen detaillirten Bericht zu geben, so genüge einstweilen die Nachricht, dass die Oper hier mit einem Pomp und einer Sorgfalt in Scene gesetzt wurde, als wenn sie in's Deutsche übersetzt direct aus Paris gekommen wäre. Sie wurde

zwei Mal bei gedrängt vollem Hause und gesteigertem Beifall gegeben. Zum dritten Mal (als zum Benefiz für den Componisten) waren wieder alle Logen genommen; aus der Umgegend kamen Viele, sie zu hören, und diese Vorstellung würde wohl für ihre Haltbarkeit auf unserer Bühne entscheidend gewesen sein, wenn sie wirklich Statt gefunden hätte. Aber die Feindin aller Operndirectionen, die Meuchelmörderin emporblühender Cassen, aber auch zugleich die Reserve- und Hilfsagentin der Sänger, das herumwandelnde Gespenst, das überall und nirgends ist — mit einem Wort, die Dame Heiserkeit — überraschte unsern wackern *Pischeck* mit einem seltenen Besuch und so musste die Oper noch am Mittage abgesagt werden. Dass die Oper ihre Widersacher und ihre unbedingten Panegyriker hat, dass sich Coterieen und Parteien bilden, versteht sich von selbst. *Guhr* aber hätte das grosse Capital so vieler artistischen Kräfte und das der kostbaren Zeit wohl nicht an diese Oper gesetzt, wenn sie nicht aus höchst achtbaren Elementen bestände. Sein Aufsatz darüber in No. 7 des Frankfurter Conversationsblattes verdient grosse Beachtung. Er sucht darzuthun, dass sich ein Musikdirector auch auf den Standpunct eines unparteiischen Zuhörers setzen kann. *Guhr*, wie er selbst sagt, nahm blos die Erfahrung des Directors zu Hilfe, da eben sie ihm die Vortheile verschafft, in den innern Kern der Composition zu dringen. In seiner interessanten Einleitung sagt er unter andern folgende memorable Worte: „Jedes Land zeugt seine hohen Talente, Frankreich, das sich in glänzend romantisch und bizarr abentheuerlichen Bildern gefällt, Italien, das eigentliche Land der Kehle, und unser Vaterland, der Boden, worauf Gemüthstiefe und erhabene Schwärmerei am Schönsten blühen. Deshalb sei man nicht einseitig und engherzig, und pflege jede Bühne das Gute aller Länder so gut sie kann. Hauptsächlich aber vergesse Deutschlands Bühne ihre Söhne nicht, und ziehe nicht gewaltsam den ausländischen Geschmack in unsere Regionen herüber. Schon allzusehr trägt die deutsche Bühne die leichten Früchte des Südens, obgleich sie mit jedem Jahre unschmackhafter werden. — Möchten deswegen die Träger und Beförderer vaterländischer musikalischer Bildung sich brüderlich die Hand reichen; an ihnen ist es, das Publicum von dem kläglichen Druck der Ausländerei zu retten, von welcher der Deutsche so schwer sich erlöst, obgleich ihn schon oft ihr bitterer Fluch getroffen! — Es verbinde die deutschen Musikdirectoren nur ein fester Wille (ich verstehe darunter nicht ein gewisses Monopol, um ihre eigenen Werke unter einander aufzuführen), und bald werden sie den ergiebigen Boden unserer Bühne vom Schlamm gereinigt sehen, der ihn leider umzieht, seit *Martin Opitz* das erste italienische Singspiel in deutsche Reime brachte. Hat der deutsche Componist Hoffnung, die Früchte seiner sauern Bestrebungen auch zu geniessen, dann wird auch seine Phantasie zu einem hellern Licht erwachen, Freude und Begeisterung werden seine Brust der Morgenröthe einer Anerkennung öffnen, und seine Melodieen nur anmuthiger, freier, leichter und reicher Gemüth und Herz berühren. Aber der Druck, unter welchem noch die meisten Talente Deutschlands nach Emancipation schmachten, ist in der That nicht geeignet, ihren Hang zur Elegie in eine heitere Lyrik zu verwandeln.“

Ich werde in der nächsten Zeit, die Partitur vor Augen, die Oper — jedenfalls eine merkwürdige Erscheinung im Gebiete der deutschen dramatischen Literatur — nach ihren wesentlichen Richtungen zu besprechen suchen.

Friedrich's Gesang-Schauspiel „Die neue Fanchon“ ist noch immer unser Steckenpferd und macht volle Häuser. Vorzüglich ist Mad. *Frühauf* (Chonchon), deren Gesangstalent und Vortrag bei klangvoller Stimme schon in einer musikalischen Zeitung Erwähnung verdient, weil das Cultiviren des Gesangs bei Schauspielern bekanntlich eine schwierige Sache ist. Ein Umstand, der Mad. *Frühauf* unter Liedersängerinnen einen Ehrenplatz einräumen dürfte, ist der, dass schon wackere Componisten, namentlich *Ferdinand Hiller*, Lieder für sie componirt haben. Um nicht ungerecht zu scheinen, geschehe bei dieser Gelegenheit des Fräul. *Albini* Erwähnung, welche der niedlichste Rataplan ist, der jemals sein Lied zur Trommel mit dem liebenswürdigsten Uebermuth vorgetragen hat. Der Komiker *Wallner*, welcher mehrere Monate hier ununterbrochen gastirte, hat sich durch die Einführung des Lieder-Drama's (er nennt es ein Lebensbild mit Gesang) Treff-König, Musik von *Proch* und *Baldenecker*, wie durch die *Nestroy*'sche Posse: Die beiden Nachtwandler neuen Credit erworben. Er gastirt gegenwärtig in Hamburg.

Ich schliesse meinen Opernbericht mit der betrübenden Neuigkeit, dass uns *Pischeck* im Mai verlassen und nach Stuttgart übersiedeln wird. Er macht uns mit jeder neuen Partie, die er singt, den bevorstehenden Verlust nur empfindlicher.

Die bedeutendsten Concerte waren im Schauspielhause: zuerst *Alexander Dreyschock*, der grosse Sensation erregte. Er spielte zwei Mal in Theilung mit der Theatercasse und gab ein Concert zum Besten der hiesigen Mozartstiftung, wofür ihm unser Liederkranz das Ehrendiplom übersandte. Seine immense Virtuosität, die Force seiner linken Hand, sein Octavenspiel, seine Art auf dem Clavier zu singen, seine Compositionen, dabei seine Reisen *), seine Jugend und gentile Persönlichkeit bei Humor und anspruchlosem Wesen, haben ihm Interesse bei allen Classen, namentlich beim schönen Geschlecht, erworben. Ob er über *Thalberg*, *Liszt* und *Chopin* steht, oder dieser Clavierheroen Eigenschaften in sich vereinigt (wie viele Journale ihm das Compliment machen), habe ich nicht untersucht, weil mir von je her dergleichen Entdeckungsreisen fruchtlos schienen. Das ist aber gewiss, dass *Dreyschock* bei gründlicher musikalischer Bildung und Geschmack eine Technik ausübt, die von Keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wird. Eine fast durchgehend elegische Stimmung, die in seinen grösseren Compositionen herrscht, z. B. in seiner gediegenen D moll-Sonate, in dem gewaltigen C moll-Concert und in der etwas rhapsodischen Militärfantasie, so wie das Aufthürmen von Schwierigkeiten (den Giganten der Mythe gleich, die durch übereinander gewälzte Berge den Himmel erobern wollten!) möchte ich vermieden, wenig-

*) Die Frankfurter Didaskalia No. 306 vom vorigen Jahr giebt Umrisse seiner Biographie.

stens vermindert wissen. Enthusiasmus aber erregte er in den Städten der Umgegend, Mainz, Hanau, Darmstadt und Offenbach, deren Publicum ihn mit Fêten, Kränzen und Sonetten überschüttete.

(Beschluss folgt.)

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Novara. Die Mancini-Rola, Tenor Tomasoni und Bassist Luisa liessen sich oft ohne alle Ursache tüchtig beklatschen in der himmlischen Gemma di Vergy del Cavaliere *Donizetti*. Für diese Stadt waren es sogar mehr als gute Sänger. In den darauf gegebenen Prigioni di Edimburgo, del Maestro Federico Ricci, kam auch die ganz unbekannte Virtuosa Virginia Dragoni hinzu, welche die Rolle der Ida so so machte; Opern und Sänger gingen, wie man in Italien zu sagen pflegt, *al cielo. Prosit!*

Genua. Der Anfangs verunglückten Opera buffa: *Chi più guarda, meno vede*, del Maestro *Bauer*, nebst der ebenfalls verunglückten Sonnambula folgte die neue, sehr magere Opera buffa *Osti non osti*, del Maestro *Perelli*, in der blos einige Stücke besonders applaudirt wurden. Sänger waren: die Tirelli, Tenor Caggiati, Bassist Corradi-Setti (beide mit mächtigen Stimmen) und Buffo Scheggi. Der famöse Don Pasquale, von dem Alles bezaubernden Maestro, in welchem die Griffini die Tirelli ersetzte, erregte Enthusiasmus. Aber: *sic transit gloria mundi*! der Don Pasquale wurde gar bald wieder vergessen durch Herrn Fed. Ricci's Prigione di Edimburgo, worin die Griffini die Giovanna, die Tirelli die Ida trefflich, Herr Scheggi den Tom nicht sehr trefflich, Tenor Caggiati den Giorgio — kalt gab, wiewohl aber die Oper ungemein gefiel. Herr Caggiati wählte auch zu seinem nachherigen Benefiz Don Pasquale und andere Stücke.

Chiavari. Die in Oberitalien dermalige Tagesoper, Fioravanti's erbärmlich verstümmelter Pulcinella (hier Columella) dal ritorno degli studj di Padova, eröffnete hier die Stagione; die Bergognini, Buffo Borelli und Bassist Righini unter den Sängern, der ursprüngliche Narrenchor sammt dem Terzette der drei Bassisten in der Musik, zogen am Meisten an. Donizetti's Regina di Golconda zog hierauf mit einem ehrlichen Fiasco ab; Tenor Personi machte jedoch darin mehr Figur, als im Columella. Etwas glücklicher war Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Pusterla die Sara machte. Im Barbiere di Siviglia war die Bertuzzi-Ronconi die Prima Donna, unter den übrigen aber nicht die Beste.

Nizza. Die einige Zeit durch die französische Oper hier verdrängte italienische Oper hielt ihren Einzug mit der Cenerentola des so gräulich vergessenen Rossini. Die Sänger: die Malugani, Tenor Cristofani, Buffo Picchi und Bassist Smith thaten, was sie nur konnten, um sich der Zuhörer Gunst zu erwerben. Mercadante's Elisa e Claudio, dieser Opera buffa vom alten guten Schlage, waren die unbedeutenden Sänger weniger gewachsen.

Insel Sardinien.

Cagliari. Verdi's Nabucodonosor, worin die Lusignani, die Duffò, Tenor Mugnai und die beiden Bassisten Mazzotti und Fonti wirkten, fand hier die beste Aufnahme. Musik und Sänger gefielen hier um die Wette. Bellini's Sonnambula machte als altmodische Musik Fiasco. Mit der Opera buffa Columella (s. Vicenza), worin die Tassini sang und Herr Michelini den unpässlichen Tenor ersetzte, ging es wieder besser; der Narrenchor und das Terzett der drei Bassisten erregten sogar Fanatismus; die Tassini und Buffo Rivarola waren die Begünstigten. Auch Donizetti's Roberto d'Evreux ging nicht übel, allein das Finis coronat opus war Rivarola's Benefiz: Rossini's Barbiere di Siviglia.

Sassari. Diese zweite Hauptstadt der Insel Sardinien begann die Stagione mit Mercadante's Giuramento. Die dieser Oper wenig gewachsenen Sänger: die Lanzi-Bruni, die Altistin De Velo, Tenor Bozzolini und Bassist Loglio erhielten aber eine ziemliche Portion Beifall. Weit mehr ergötzte der wohlbekannte Columella, und Donizetti's Figlia del Reggimento gab besonders der Prima Donna Gelegenheit, sich hier vorzuthun. Aber der Barbiere di Siviglia, worin Cipriani den Don Bartolo, Righi den Don Basilio machte, steckte alles Vorhergegangene in den Sack.

Herzogthümer Modena und Parma.

Guastalla. Dieselbe Gesellschaft und Oper wie in Casalmaggiore (s. d.).

Finale. Hier labte man sich eine kurze Zeit an Bellini's Beatrice di Tenda und Ricci's Chi dura vince, worin die Zagnoli und die Bonetti, Tenor Bignami und Bassist Battaglini die Zuhörer möglichst unterhielten.

Modena. Donizetti's Don Pasquale bekräftigte hier nur zum Theil seine Berühmtheit, den Tenor Gumirato etwa abgerechnet, waren die übrigen Sänger: die Montucchielli, Buffo Napoleone Rossi und Bassist Nulli gar nicht übel. Eine ähnliche halb gute Aufnahme fand dessen Figlia di Reggimento, worin sich die Prima Donna in der nicht sehr leichten Titelrolle besondere Ehre erwarb, auch Herr Gumirato etwas besser hervortrat.

Parma. Bei Gelegenheit des Namensfestes der Herzogin wurde den 12. December Abends bei Hofe eine grosse musicalische Academie gegeben, worin ausser den Gesangstücken die braven Künstler *Golinelli* (Pianist), *Bottesini* (Contrabassist) auf ihren Instrumenten, Orchesterdirector *De Giovanni* eine neue von ihm componirte Fantasie für's ganze Orchester, Herr *Marini* auf der Flöte und die Signora *Cecilia Aini* auf der Harfe sich mit Beifall hören liessen.

Einem Bologneser Blatte zufolge verlässt die *Hallez* das Theater und heirathet den hiesigen Maestro *Pietro Torriggiani*, der voriges Jahr zu Bologna die Sibilla componirt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Revue musicale de Paris hat im Jahre 1844 ein verschönertes mit Illustrationen verziertes Gewand angelegt und verspricht ihren Abonnenten als Beilage zu No. 1 300 musikalische Facsimile's, zu No. 2 einen Diable rouge, Album von 25 Wal-

zern, zu No. 3 eine Romanze von Dem. *Lia Duport*, zu No. 4 die Portraits der Herren *Meyerbeer, Rossini, Halevy, Auber, Spontini, Onslow, Donizetti, Mendelssohn* und *Berlioz*. Ferner sollen die Abonnenten am 1. und 15. jedes Monats ein Musikstück und ausserdem 52 Zeichnungen von *Gavarni* erhalten. Endlich wird ihnen auch noch eine Reihe von Concerten versprochen.

Das grosse englische Musikfest findet dies Jahr in Oxford Statt und zwar im Juni. Die Leitung hat Sir *Henry Bishop* übernommen.

Eine neue Oper von *Balfe*: The Bohemian girl, ist in London mit vielem Beifall gegeben worden. — Letzteren fand auch, wie die englischen Hofjournale versichern, eine vom Prinzen *Albert* componirte und in der Schlosscapelle zu Windsor aufgeführte Kirchenmusik.

Der Pianist *César August Franck* in Paris hat vom König der Belgier für drei Trio's, die er ihm gewidmet, die grosse goldene Medaille erhalten.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Erste Sinfonie
für grosses Orchester in G moll
von
Julius Rietz.
Op. 13.

Concert
für Violoncell in E dur mit Orchester oder Pianoforte
von
Julius Rietz.
Op. 16.

In meinem Verlage erscheinen
Beethoven's Werke am Pianoforte,
in einer eleganten und correcten Ausgabe in hohem Format und in Zinndruck zu höchst billigen Subscriptionspreisen:
1. *Abtheilung.* Sonates solos. 7 Thlr. 4 Ngr.
2. *Abtheilung.* Variations. 3 Thlr. 10 Ngr.
3. *Abtheilung.* Piano à 4 mains. 1 Thlr. 10 Ngr.
4. *Abtheilung.* Sonates avec accomp. 7 Thlr. 28 Ngr.
5. *Abtheilung.* Trios, Quatuor, Quintuor. 4 Thlr. 8 Ngr.
Für die ganze Sammlung 24 Thlr.
Specielle Subscriptionsanzeigen sind in allen Musikalienhandlungen gratis zu haben.
Bonn, im Januar 1844.
N. Simrock.

Bei **J. G. Häcker** in Chemnitz ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
Elementarunterricht für Violinspieler,
oder
Anleitung auf der Violine bald sicher und rein greifen zu lernen,
verfasst von
Louis Kindscher,
Gesanglehrer am Gymnasium und Musiklehrer am Seminar in Dessau.
Preis 1⅓ Thlr.
Der Verfasser hat in diesem Werke keineswegs Abschriften längst bekannter Regeln geliefert, sondern eine *ganz neue* und *eigenthümliche* Methode aufgestellt, durch deren Anwendung der angedeutete Zweck *sicherer, leichter* und *in weit kürzerer Zeit* erreicht wird, als es nach den bekannten Lehrmethoden möglich ist.

In meinem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
Der Pianist
oder
die Kunst des Clavierspiels
in ihrem Gesammtumfange theoretisch-praktisch dargestellt.
Ein Lehr- und Handbuch für Alle, welche Clavier spielen und diese Kunst lehren oder lernen, jedoch mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten,
von
Gustav Schilling.
Preis 2 Thlr.
Osterode, im Februar 1844.
A. Sorge.

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
Ungarische Kammertänze
für das Pianoforte.

No. 1.	Rożsavölgyi.	Körtancz.	36 Kr.
- 2.	—	Körtancz.	36 Kr.
- 3.	Travnyk.	Körtancz.	36 Kr.

Verkauf einer Musikalienhandlung.
Da meine fortdauernde Kränklichkeit mir nicht erlaubt, meiner *Sortiments-Handlung* die nöthige Aufmerksamkeit und Thätigkeit zu widmen, so beabsichtige ich, solche zu verkaufen, und mich allein auf mein *Verlags-Geschäft* zu beschränken. Reelle Käufer wollen sich mündlich oder schriftlich direct an mich wenden.
Berlin, den 15. Februar 1844.
Carl Paez.

Zu verkaufen.
Die Erben weiland Herrn Stadtcantors *Bottlieber* in Göttingen beabsichtigen, dessen musikalischen Nachlass — bestehend in einer grossen Sammlung meist noch ungedruckter Compositionen für die Kirche, als: Oratorien, gr. Passions-Musiken, Psalme, Cantaten u. s. w. von *Bach, Händel, Graun, Krebs, Homilius, Telemann, Kellner, Gessel* u. s. w. über 400 Nummern — im Ganzen zu verkaufen. Ein ausführliches Verzeichniss dieser Musiken ist bei dem Unterzeichneten zur Einsicht niedergelegt und sind bei demselben Abschriften davon zu erlangen.
Weiss, Organist an der Stadtkirche zu Göttingen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Februar. № 9. 1844.

Inhalt: Ein Brief von Joseph Haydn. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Brief von Joseph Haydn.

Zum richtigen Verständniss des nachfolgenden Briefes von *Joseph Haydn*, — in dem sich des unsterblichen Meisters tiefe, innige Gemüthlichkeit so recht herzlich ausdrückt und gleichsam in klaren Worten das ausspricht, was jede Note seiner Werke uns in die Seele klingt, — möchte es nothwendig und nicht ganz ohne Interesse sein, die Veranlassung desselben kurz zu erzählen und ein flüchtiges Bild von dem kleinen musikalischen Cirkel zu geben, an den jene Zeilen gerichtet sind.

In dem Städtchen Bergen auf der Insel Rügen hatten sich zu Anfang dieses Jahrhunderts einige begeisterte Freunde der geistigsten aller Künste, der Musik, um so inniger zu einem engen, aus gleichgesinnten Mitgliedern bestehenden Kreise vereint, je unerbittlicher die Umstände ihnen den Genuss versagten, den einzelne berühmte Kunstvirtuosen oder grössere Kunstinstitute den Musikfreunden in grösseren Städten gewähren, und der in solchen fast zum Bedürfniss jedes Gebildeten geworden ist. — Wenn somit jenem kleinen Vereine, der sich weder mit dem Namen „Academie" brüstete, noch selbst den bescheidenern eines „Gesangvereins" in Anspruch nahm, sondern der eben nichts weiter sein wollte, als eine gemüthliche Gesellschaft von Musikfreunden, die äussere Anregung zur Kunst und ihrer Ausübung ganz abging, so fanden doch seine Mitglieder die reichste Nahrung für ihre Liebe zur Musik in ihrem eigenen Innern, und Herz und Gemüth, nicht aber ein durch öfteres Anhören grosser Kunstfertigkeit, oft Künstelei, verwöhntes Ohr, oder ein durch die musikalischen Auswüchse der Zeit blasirter Geschmack, legten den Maassstab an ihre Kunstgenüsse. — Welcher Componist also hätte bei ihnen wohl mehr Eingang finden, sie inniger beglücken und erfreuen können, als *Joseph Haydn* mit seiner innigen, einfachen und ruhigen Würde, seinem lieblichen Ernst und dann wieder mit seinem gemüthlichen, sprudelnden Humor, wer anders als dieser „Greis mit dem Herzen eines Kindes und dem Kopf eines Mannes?" *Beethoven* mit seinem kühnen, sich eine ganz eigene Bahn brechenden Genius, mit seinen himmelanstürmenden Schöpfungen konnte ihnen zum Theil schon aus dem Umstande nicht so zugänglich sein, weil ihnen kein einziges Orchesterinstrument zu Gebote stand; *Mozart's* Opernmusik forderte dagegen wieder zu viel Gesangausbildung; *Gluck* war zu jener Zeit Dilettanten wenig zugänglich: so blieb *Haydn* ihr Alles, ihr Abgott. —

Es war an einem Winterabende, dass der kleine Verein, der sich stets in der Wohnung des Assessors Dr. *K.* versammelte, und dessen musikalische Leitung der Cantor *D.* übernommen hatte, mit besonderer Spannung dem „Beginnen der Musik" entgegen harrte. *Haydn's* „Schöpfung" hatte in der Brust von vielen Tausenden neue Saiten des entzückten Gefühls in mächtige Schwingungen gesetzt, hatte die ganze musikalische Welt electrisirt, — heute sollte sie zum ersten Male auch diesem engen Kreise vorgeführt werden. Wahre Begeisterung misst nicht die eigenen schwachen Kräfte, sieht nur ein schönes Ziel vor sich; wer hätte da an den Mangel der Chorsänger, an das altmodische, doch damals allerdings wohl weniger, als jetzt, anstössige Flötenfortepiano denken und daran mäkeln sollen? — Was bedarf es der Erzählung, wie jenes Werk, selbst nur durch so bescheidene Mittel vorgeführt, auf die Zuhörer und Sänger wirkte! Das ist wahre Musik, die rein durch ihren innern Werth eine überwältigende Macht ausübt, welche nimmer aus der Seele weicht! —

Die Versammlung war in der wohlthuendsten Stimmung, als der begeisterte *K.* sein volles Glas erhob und dem Schöpfer dankte für die Wonne eines solchen Genusses; lauter, einstimmig zusagender Jubel aber erscholl, als er hinzufügte: „Wir sind nur Laien in der Kunst, und unser Urtheil würde in der Welt wohl wenig gelten; aber das Herz haben wir doch auf der rechten Stelle, und wer uns das so tief, zu so reinem Glücke bewegt, wie *Haydn* es eben durch sein unsterbliches Werk gethan, der ist unser Wohlthäter, dem sind wir Dank schuldig, und — er wird ihn nicht verschmähen. Ja, meine Freunde! wir wollen dieses überwallende Gefühl des innigsten Dankes jenem grossen Manne einfach und wahr schreiben, wie wir es empfinden; gewiss, es muss ihn freuen, so viele Menschen beglückt zu haben, denn ein wahrhaft grosser ist auch immer zugleich ein guter Mensch." —

Der Brief wurde sogleich aufgesetzt und von den beiden Gründern des kleinen Vereins im Namen Aller

unterzeichnet; Niemand hoffte oder dachte auch nur auf Antwort; man war zufrieden, einer innern Stimme, die Alle zu jenem Schreiben veranlasst hatte, genug gethan zu haben; — da erschien *Haydn's* Antwort, Zeilen, die fortan als ein Heiligthum bewahrt wurden. In dem alten Flötenfortepiano war der Aufbewahrungsplatz für diesen merkwürdigen Brief, und da ist er mir denn als Kind gezeigt worden, wenn mein lieber freundlicher Gönner mit dem silberweissen Haar noch in seinem 70. Jahre die Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan," schwach und leise zitternd, aber mit demselben begeisterten Gefühl sang, wie vielleicht an jenem ersten Abende, und mein Vater ihn, wie damals begleitete, und Beiden in Erinnerung an die Vergangenheit und ihre Begeisterung die Thränen in die Augen traten. Der liebe Greis ruht längst in der Erde, der Brief erbte auf meinen Vater, an den er ja mit gerichtet war, und dieser schenkte ihn mir, als ich ihm durch die That bewies, dass ich seine Grundsätze in der Kunst auch zu den meinigen gemacht habe. —

Möchte diese einfache aber wahre Angabe der Ursache des hier folgenden Briefes, vor Allem aber der Brief selbst manchem Verehrer für wahre, das Herz ergreifende Musik die Ueberzeugung befestigen, dass Werke, welche eine solche Wirkung auf das menschliche Gemüth machen, und die aus so reinem, innerem Kunsttriebe herstammen, niemals durch seichtes und fades Ohrengekitzel der heutigen fremdländischen Musik verdrängt werden können.

Meine Herren!

Es war für mich eine wahrhaft angenehme Ueberraschung aus einer Gegend ein so schmeichelhaftes Schreiben zu erhalten, wohin ich nie wähnen konnte, dass die Werke meines geringen Talentes dringen würden. Wenn ich nun aber sehe, dass mein Name bei Ihnen nicht nur bekannt, sondern meine Werke auch mit Beifalle und Vergnügen ausgeführt werden, so gehen dadurch die heissesten Wünsche meines Herzens in Erfüllung: von einer jeden Nation, zu welcher meine Arbeiten gelangen würden, als nicht ganz unwürdiger Priester dieser heiligen Kunst beurtheilt zu werden. Sie scheinen mich über diesen Punkt von Seite Ihres Vaterlandes zu beruhigen, noch mehr, Sie gehen mir die süsseste Ueberzeugung, die der ausgiebigste Trost in den Stunden meines bereits sinkenden Alters ist, dass ich öfters die beneidenswerthe Quelle bin, aus welcher Sie, und so manche für herzliche Empfindung empfängliche Familie in häuslicher Stille — ihr Vergnügen — ihre Zufriedenheit schöpfet. Wie beseligend ist nicht dieser Gedanke für mich! — Oft, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegen stämmten, wenn oft die Kräfte meines Geistes und Körpers sanken, und mir es schwer ward, in der angetretenen Laufbahn auszuharren, — da flüsterte mir ein geheimes Gefühl zu: „Es giebt hienieden so Wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge, vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder der von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpfet." Diess war dann ein mächtiger Beweggrund vorwärts zu streben, und diess ist die Ursache, dass ich auch noch itzt mit seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe. Uebrigens dank' ich Ihnen aus vollem Herzen für ihre gütigen Gesinnungen, und bitte mir es zu vergeben, wenn meine Antwort etwas spät erfolgt: Gebrechlichkeit die unzertrennliche Gefährtin eines 70jährigen Greises und unaufschiebbare Arbeiten raubten mir bisher dieses Vergnügen. Vielleicht gönnt mir die Natur noch diese Freude, für Sie noch ein kleines Denkmal zu verfertigen, aus welchem Sie die Empfindungen eines bereits allmählig hinsterbenden Greises erkennen mögen, der auch nach seinem Tode in einem so schönen Zirkel noch gerne fortzuleben wünschte, von welchem Sie ein so herrliches Gemälde entwarfen. Ich habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu seyn

Wien, den 22. 7br. 1802.

Ganz gehorsamster Diener
Joseph Haydn.

Recensionen.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

R. Schumann: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncelle. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Op. 44. 3 Thlr.

Die bedeutende Reihe von Compositionen dieses Künstlers, welche bereits der musikalischen Welt vorliegt, liefert das Bild einer von vorn herein reich begabten Natur, welche zuerst vor der eigenen Fülle und vor dem Zwiespalte zwischen poetischen und rein musikalischen Anforderungen nicht zur Ruhe gelangen konnte, allmälig aber sich immer mehr abklärt und dabei dennoch, wozu wir Glück wünschen, seine Tiefe bewahrt. Unter seinen nächsten Vorgängern wäre F. Schubert wohl als der zu bezeichnen, für welchen er die meiste Sympathie darlegt. Von Meistern ersten Ranges sind es Beethoven und Bach. Die norddeutsche Natur Schumann's bemächtigt sich nämlich jenes tiefsinnigen Verschlingens, Ueberbauens der einzelnen, fest geführten Stimmen, welche Bach's grosses Vermächtniss war, und vereint damit jene auf einzelnen Intervallen träumerisch lauschende Beschaulichkeit, wie jene durchaus humoristische Beweglichkeit des Gefühls, für welche Beethoven die Geltung in der musikalischen Literatur erobert hat. Diese humoristische Weltansicht entspricht Schumann's innerstem Wesen, wofür das Scherzo dieses Quintetts mit seinen beiden sehr originellen Trio's als Beispiel dienen kann. Mit Schubert hat Schumann die Vorliebe und die Erfindungskraft für buntes, oft reizendes Figurenspiel gemein. Schon die Themata seiner Instrumentalstücke haben mehr von diesem figurirten, als von dem cantablen Character, der in der Mozart'schen Schule heimisch ist. Das vorliegende Quintett hat ausser

dem erwähnten Scherzo (dem dritten Satze) noch drei andere Sätze, wovon das erste Allegro und das Finale (Es) in einer nahen Verwandtschaft stehen. Das interessante Thema des ersten Satzes wird nämlich im letzten, oft mit einer an die besten Meister erinnernden Gewandtheit, benutzt, und wo nicht maassgebend, doch oft gleichsam scherzend in das übrige freie Tonspiel verwebt. Der zweite Satz, Marsch mit bewegtem Alternativ, ist der ruhigste, durchaus würdig und edel empfunden. Das Ganze unterscheidet sich mächtig von den Werken einer früheren Periode Schumann's durch Sicherheit, Besonnenheit in der Verwendung aller Mittel, aber auch von vielen Erscheinungen der Gegenwart überhaupt durch Wärme des Gefühls, durch poetische Fülle.

F. Mendelssohn-Bartholdy: Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 58. Leipzig, Kistner. 2 Thlr. 10 Ngr.

Der anerkannte Meister hat bereits früher die Zusammenstellung von Clavier und Violoncell zum Vortrage einer Sonate mit grossem Erfolge benutzt; dieselbe ist seinem Style in der That mehr, als manche andere Zusammenstellung angemessen, denn das der Cantabilität so ausgezeichnet günstige Violoncello wird für den liedmässigen Character, den fast alle Melodieen Mendelssohn's an sich tragen, immer ein ungemein passendes Organ abgeben. Wer weiss es nicht, wie wirkungsvoll der Componist in seinen Orchesterstücken das Instrument, dessen Bedeutung für die moderne Musik Weber unmittelbar vor ihm hervorgehoben hat, zu verwenden weiss? Bei Mendelssohn versteht sich Glätte, Eleganz in allem Formellen von selbst; Zwang ist in seiner Schreibart niemals wahrzunehmen; auch, wo die Erfindungskraft weniger hervortritt, weiss er auf andere Weise das Interesse des Hörers zu beschäftigen. Er zeichnet sich oft weniger durch melodischen Reichthum, als durch den Reichthum von Verhältnissen aus, in welche er die einzelnen in Bewegung gesetzten Stimmen zu einander zu bringen weiss. Seine Melodieen sehen einander ähnlich, denn sie quellen alle aus einer ruhigen Weltanschauung, die zuweilen von einer mysteriösen Schwärmerei einen leisen Anflug bekommt. Die Fluth der Leidenschaft aber stört seltener jenen contemplativen Character. Dies lässt sich nun auf diese Sonate vollkommen anwenden, deren Motive weniger entschiedenen Character haben, von jener liedmässigen Ruhe sich nicht gern trennen. Der erste Satz und das Scherzo sind nach unserer Ansicht am wenigsten frisch; das Finale hat uns am Besten gefallen. Die Behandlung der Clavierpartie zeigt, dass der Componist auf die Effecte, welche die neuere Zeit dem Instrumente abgelauscht hat und die sich ohne bedeutende Zumuthung an Virtuosität anwenden lassen, kein besonderes Gewicht legt. Er bleibt seinen Passagen und Figuren sehr treu. Vortrefflich machen sich die gebrochenen Accorde, welche die Introduction zum letzten Satze eröffnen; die Wahl der verdoppelten Intervalle verräth allein schon den feinen Kenner des Instruments, wie wir denn, wollten wir auf Detail eingehen, gar Vieles anführen könnten, das ihn verräth; darauf einzugehen ist auch nicht nöthig, da sich überall erfahrene Spieler gern mit diesem Werke beschäftigen werden, und selbst Dilettanten in der Solidität, welche ihnen in demselben entgegentritt, unstreitig zu ihrer höheren musikalischen Fortbildung ein weit bedeutenderes Mittel gewinnen, als ihnen der virtuosenmässige Zuschnitt der meisten gegenwärtig erscheinenden Duo's gewähren kann.

Troisième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle par *L. Spohr.* Op. 124. Hambourg, Schubert et Comp. Preis 2½ Thlr.

Der Tonsetzer, welchen man jetzt den Nestor der deutschen Tonkunst nennen kann, beschämt durch seine rüstige Thätigkeit manches junge Talent, das sich in kleinen Aufgaben, einzelnen hingeworfenen Melodieen, mit allenfalls einem kleinen figurirten Mittelsatze, der die Wiederholung der Melodie einleitet und dadurch die ganze Arbeit bequem macht, zersplittert. Spohr fährt fort, grössere Formen mit seiner gewohnten Sicherheit hinzustellen. An eine Aenderung seiner Schreibart ist dabei natürlich nicht mehr zu denken, vielmehr wird er schon nach den ersten Tacten an diesem und jenem chromatischen Fortschritte leicht erkennbar. Seine Themata verläugnen ihre Stammverwandtschaft nicht, und dennoch muss man ihn um einen Vorzug, den er freilich schon so oft bewährt hat, stets von Neuem beneiden, nämlich um die Fähigkeit, das Ganze immer wie aus einem Gusse geformt erscheinen zu lassen. Die Disposition, die harmonischen Grundpfeiler jedes Musikstücks von ihm sind mit jener mathematischen Sicherheit besorgt, welche das ganze Stück immer leicht übersichtlich machen, und erhalten trotz der fortwährend wechselnden Schatten, die um seine Melodieen fliegen, jene Durchsichtigkeit und Klarheit, woran der letzte consequente Nachfolger von Mozart stets erkennbar sein wird. Gegenwärtig hat Spohr das Pianoforte fleissiger, als in früherer Zeit, bedacht, ja, er scheint das Instrument, das er früher nur begleitend anwandte, lieber gewonnen zu haben. Dass man ihn dennoch nicht allerwärts auf die Wünsche des Clavierspielers Bedacht nehmend findet, dass Manches mit leichter Aenderung weit claviermässiger gemacht werden könnte, ist natürlich, denn jedes Instrument hat seine Launen, die besonders studirt sein wollen. Wir müssen dies aber erwähnen, weil das Trio als „concertirend" bezeichnet ist, und diese Bezeichnung besondere Ansprüche an die Techniker begründet, welche Virtuosen sein müssen, wenn sie dem geforderten Effect genügen sollen. Das Ganze hat vier Sätze. Der erste leidet an der bei Spohr oft bemerkten Aehnlichkeit und nahen Verwandtschaft der beiden zusammengewobenen Motive. Schön ist das Thema zu den Variationen (Andante, F dur), so zu sagen von altem Schlage, breit und gediegen, die Variationen selbst in bekanntem Style, übrigens sehr brillant. Scherzo in D moll zeigt im Trio (D dur) in den Clavierstimmen ganz violinmässige Passagen, die im raschen Tempo sich schwer reinlich ausführen lassen werden; für die linke Hand, die meist nur Verdoppelungen hat, ist Vereinfachung leicht möglich und rathsam. Das Finale (Presto) hat rhythmischen Reiz, viel Leben, doch wenig Melodie. Das Trio ist, wie bereits bemerkt, schwer zu spielen, und zwar

für alle Mitwirkende; der Geiger muss in Spohr's Spielart genau eingeweiht sein.

Sonate für das Pianoforte von *L. Spohr*. Op. 125. Wien, bei Mechetti. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

Das Wesentlichste, was auch diese Sonate angeht, ist bereits oben bei Gelegenheit des Trio's erwähnt worden, nämlich jene allgemeinen Sätze, die Spohr's neueste Arbeiten immer wieder treffen. Acht Tacte hat man gespielt, und die vorgehaltenen chromatischen Töne, die harmonische Beweglichkeit, der dreitheilige Tact verrathen den Componisten. Edel in der Form ist auch hier jeder einzelne Satz, trefflich gerundet, klar übersichtlich geordnet. Frische Gedanken vermissen wir, namentlich gesangmässige; dafür giebt es einzelne ganz überraschende Wendungen der Harmonie, geschickte Melismen. Tonart und Tactart der einzelnen Sätze aufzuzählen, ist unnöthig. Die Sonate ist Mendelssohn gewidmet, ein schönes Zeichen künstlerischer Achtung. Mühe, claviermässig zu schreiben, hat Spohr sich unstreitig hier vorzugsweise gegeben; und dennoch ist das Ganze schwerer, als Thalberg oder Chopin, zu spielen, denn bekanntlich rächt sich bei Spohr jede kleine Unreinheit am Ganzen nur allzuhart. Man kann leicht den Quartettstyl in dieser Composition wiederfinden, und wird dann meinen, dass Vieles, z. B. die sehr gefühlvolle Romanze in A moll, für das Streichquartett ausgeschrieben erst ihre wahre Wirkung machen werden.

Sonate für Pianoforte und Violine von *N. W. Gade*. Op. 6. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.

Ein heiteres, äusserst liebenswürdiges Musikstück! Der Componist, bereits durch grössere Werke bestens empfohlen, ist eine poetische Natur, erfüllt von einer gewissen schwärmerischen Anschauung, die bei Söhnen des Nordens häufig angetroffen wird. Seine Verwandtschaft mit deutschen Tonmeistern war bei seiner ersten Symphonie leicht erkennbar, und doch daneben etwas Eigenthümliches, das sich Luft sucht, und das der vorurtheilsfreie Critiker durch eine gewisse Divination überall, wo es sich zeigt, leichter, als durch Grübelei, welche ihm nur den Standpunct verrückt, herausfinden wird. Auch die Schnelligkeit, womit er seine Productionen einander folgen lässt, verräth, dass er viel auf dem Herzen und der Welt anzuvertrauen habe. Die vorliegende Sonate beginnt mit einem behende im ⅜-Tact dahinflatternden Allegro, A dur, das uns besonders in der festgehaltenen Clavierfigur an Mendelssohn erinnert hat. Von gutem Effect ist das an der Stelle, wo man die Dominante, E dur, erwartet, mit E moll auftretende zweite Thema, das sich aber natürlich von selbst nach E dur zuletzt hinleitet, und eben so im zweiten Theil die Parallelstelle zwischen A moll und A dur. Von kindlich einfachem Character ist das Andante, romanzenähnlich (F dur). Es schliesst zwar selbständig ab, wird aber durch eine rhapsodische Figur gleichsam recitativisch mit dem folgenden Stücke verbunden. Dieses Finale halten wir für das Originellste vom Ganzen. Es tritt in A moll mit nicht gewöhnlichem Thema auf. A moll bleibt auch die leitende Tonart, die natürlich C dur und A dur als Gegensätze fordert. Hier herrscht viel Freiheit, viel Phantasie. Zuletzt nimmt A moll noch einen Anlauf, sich zur Herrscherin zu machen, bis A dur dennoch, obgleich durch plagalischen Schluss herbeigeführt, sein Recht behauptet. Das Musikstück hat Manches, das man sonderbar nennen könnte, und das den Humor der Jugend verräth. Auf Gade darf man gute Hoffnungen setzen; möge er für Gesang fleissig zu schreiben nicht versäumen, damit er über der Freude an Instrumentaleffecten nicht auf Abwege gerathe.

Nachrichten.

Leipzig, den 27. Februar 1844. Achtzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 22. Februar. Ouverture zu Coriolan von *L. v. Beethoven*. — Arie aus den Puritanern von *Bellini*, gesungen von Fräulein *Marie Sachs* („Qui la voce sua soave"). — „Ein Sommertag in Norwegen." Fantasie für Pianoforte mit Orchester, componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Willmers* aus Copenhagen. — „La tempesta," Chor mit Orchester von *Joseph Haydn*. — „Sehnsucht am Meere." — „Serenata eroica" für die linke Hand allein. — „La Pompa di Festa." Heroische Etude, sämmtlich für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn *R. Willmers*. — Symphonie (in A moll) von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*.

Wegen Erkrankung des Fräul. *B. Macasy*, welche in diesem Concerte wiederholt auftreten sollte, war eine Abänderung des ursprünglichen Repertoirs nothwendig geworden; daher kam wohl auch die allerdings ziemlich unpassende Zusammenstellung der *Bellini*'schen Arie mit der ernsten, grossartigen Ouverture zu Coriolan von *Beethoven*; früher war Recitativ und Arie der Susanna (in F dur) dafür angesetzt, mithin eine würdigere Aufeinanderfolge beabsichtigt gewesen. Fräul. *Sachs* hatte bei solchen Verhältnissen immerhin einen ziemlich schwierigen Stand; denn obwohl anderwärts das für *Bellini* schwärmende Publicum noch nicht eben vermindert zu sein scheint, so hat doch bei uns die alte Zuneigung sehr nachgelassen, und am Allerwenigsten findet man sich erbaut, auf eine Composition wie die Coriolan-Ouverture, eine *Bellini*'sche Arie hören zu müssen. Dessen ungeachtet erwarb sich Fräul. *Sachs* durch ihre recht angenehme und fertige Ausführung lebendige Anerkennung. Es ist nicht zu leugnen, dass Fräul. *Sachs* in ihrer Ausbildung sehr bedeutende Fortschritte macht; nur möchten wir ihr rathen, sich nicht unverhältnissmässig schwere Aufgaben zu stellen, bei welchen leicht die Solidität der Ausführung und damit zugleich die Ausbildung selbst leidet. —

Sehr grossen Beifall erhielt Herr *Rudolph Willmers*, der unbezweifelt den bedeutendsten Pianofortevirtuosen unserer Zeit beigezählt werden muss. Sein Anschlag ist vortrefflich, und der Ton dadurch so elastisch, klar und bestimmt zugleich, dass auch in den schwierigsten und schnellsten Passagen mit ungewöhnlicher Deutlichkeit jede kleine Note unterschieden und gehört wird. Dabei ist die Fertigkeit des Herrn *Willmers* in der That

so gross, wie sie nur wenigen Virtuosen eigen sein dürfte; die grössten Schwierigkeiten erscheinen unter seinen Händen wie leichte Spielereien, und da Herr *Willmers* nicht, wie leider berühmte Virtuosen oft thun, auf dem Instrumente herum tobt und rast, nicht fortwährend den Dämpfer aufgehoben hält oder sich am Instrumente sichtlich halb ohnmächtig arbeitet, sondern wirklich Clavier spielt, so macht auch sein Spiel einen angenehmen, erfreulichen Eindruck und lässt sich geniessen. Nur mit den Compositionen des Herrn *Willmers* können wir nicht einverstanden sein; es ist kaum glaublich, was die ambulanten Virtuosen, vor Allen aber die Claviervirtuosen, dem Publicum zumuthen. Wir haben zwar in dieser Hinsicht schon viele Erfahrungen machen und gar Manches als musikalische Composition hinnehmen müssen, was kaum Musik genannt werden konnte; zu beklagen bleibt es aber doch immer, wenn bei so trefflicher technischer Ausbildung, wie sie Herr *Willmers* besitzt, die musikalische Bildung so vernachlässigt erscheint. Dass ein Virtuos, der sich ein Stück schreibt, um seine Virtuosität geltend zu machen, Nachsicht verdient, wenn er hierbei die strengsten Kunstforderungen nicht immer im Auge behält, versteht sich von selbst; allein ein Stück zu schreiben z. B. wie die sogenannte heroische Etude „La Pompa di Festa," welche Herr *Willmers* zuletzt spielte, müsste eigentlich einem Musiker geradezu unmöglich sein. Es kann wirklich kaum etwas Geistloseres geben, und doch müssen wir leider bekennen, dass gerade dieses Stück von unserem Publicum am Meisten und so sehr applaudirt wurde, dass sich Herr *Willmers* veranlasst fand, es wiederholt vorzutragen. Es ist eine eigene Sache mit dem Beifall und der Theilnahme des Publicums; wird ihm Etwas geboten, das auf irgend eine Weise wirklich ganz ausgezeichnet, gewissermaassen über die Critik hinaus ist, so verliert es auch sofort jedes Urtheil; es giebt sich ungebunden und rücksichtslos dem Genusse dessen hin, was ihm eben vortrefflich geboten wird, und lässt alles Andere unbeachtet bei Seite liegen. So war es auch hier mit den Leistungen des Herrn *Willmers*. Das Publicum staunte über dessen Virtuosität und erfreute sich derselben, überhörte aber dabei gänzlich, was ihm dabei zugleich als Musik geboten wurde. Nur ein Stück, die Serenata eroica für die linke Hand allein, war interessant, besonders für seinen Zweck interessant und sehr geschickt gemacht. Herr *Willmers* wird noch ein eigenes Concert veranstalten, nach welchem wir Gelegenheit nehmen werden, weiter über ihn zu berichten.

Die Ausführung der schönen und allerdings schwierigen Symphonie von *Mendelssohn-Bartholdy* war nicht so, wie man es von einem Orchester, das noch vor kaum einem Jahre gerade diese Symphonie so überaus vortrefflich spielte, hätte erwarten dürfen. Die Tempi wichen im Ganzen zu sehr von denen ab, an welche das Orchester unter *Mendelssohn's* eigener Leitung gewöhnt worden war; dies machte die ganze Ausführung unruhig, unsicher und feine Nüançirung geradezu unmöglich. Wir beklagen das um so mehr, als *Mendelssohn* zufällig anwesend war und dieser Ausführung seines Werkes beiwohnte.

Am Montag, den 26. Februar, gaben die Schwestern *Milanollo* im Saale des Gewandhauses ihr Abschiedsconcert, das, obgleich ihr viertes Concert seit ihrer Anwesenheit in Leipzig, sehr besucht war und den beiden jungen Künstlerinnen wiederholt den grössten Beifall brachte. Der sonore Gewandhaussaal vermag allerdings die Vorzüge ihres Spieles mehr herauszustellen, als dies auf der Bühne eines Theaters möglich ist, wo die Coulissen dem Tone wie der Wirkung einer feineren Ausführung sehr nachtheilig sind; es lassen sich hier aber auch die Schwächen leichter noch erkennen, und so hat sich denn als Gesammturtheil immer fester gestellt, dass von vollendeten Kunstleistungen bei beiden Schwestern, bei der jüngeren natürlich viel weniger noch als bei der älteren, zwar nicht die Rede sein könne, dass die Erscheinung Beider aber, in Hinsicht ihres Talents sowohl, als ihrer Ausbildung, eine höchst seltene, auch künstlerisch so interessante und bedeutende sei, wie es wenige jemals gegeben haben dürfte. In diesem Concerte wurden nicht weniger, als sieben verschiedene und sehr bedeutende Solostücke von den beiden Schwestern vorgetragen; wenn man nun weiss, dass diese sieben Solostücke an demselben Tage Vormittags probirt, mithin an einem Tage binnen wenigen Stunden vierzehn Solostücke von den beiden Kindern gespielt und mit aller nur möglichen Anstrengung und Aufregung gespielt werden mussten, so kann man zu rechter Freude und zu ruhigem Genusse dabei nicht kommen. Man vermag sich eines innigen Bedauerns und Mitleids nicht zu erwehren, und kann die Verantwortlichkeit nicht vergessen, welche Diejenigen auf sich laden, denen allerdings zunächst das Wohl und Glück ihrer Kinder am Herzen liegen sollte. *R.* †.

Frankfurt. (Beschluss.) Der Violinist *Prüme* spielte ebenfalls zwei Mal im Schauspielhause, konnte aber jenes romantische Interesse nicht wieder erringen, welches sein erstes Erscheinen, wie aus den Wolken herab, einflösste. Damals ein Jüngling mit schwärmerischen Augen und seiner Melancholie — man wusste nicht woher er kam —, verschwand er meteorisch wie er auftauchte, wurde für wahnsinnig, für todt gehalten, und erscheint nun plötzlich wieder wie durch den Wink einer Fee in dem Kreise seiner früheren Bewunderer. Aber der Jüngling steht mit einem Male an den Grenzen des männlichen Alters, der Schnurrbart und etwas Embonpoint geben ihm einen bürgerlichen Pli, der etwas prosaisch die Blüthen von der Erinnerung abstreift — dazu sind seine Augen mehr auf die Violine wie zum Himmel gerichtet — also ein Geiger, wie schon viele da standen. Was Wunder, dass der Nimbus des Idealen im Preise gesunken ist, und wir es blos mit dem Virtuosen zu thun hatten, der recht schön, rein und nett spielt, aber den Vergleich mit einem *Beriot* und *Molique* doch nicht aushält. Selbst seine: „Melancholie" (die, unter uns gesagt, eigentlich keine Melancholie ist) war mit einem Male irdisch geworden, und so kam es, dass *Prüme* kein drittes Concert mehr gab, und, wenn auch von Achtung begleitet, doch im Ganzen ohne viel Aufhebens wieder verschwand. Ja, ja! Neuheit und Nimbus sind gewaltige Protectoren. Sie verführen unser Gefühl und Urtheil, ohne dass wir es selbst wissen. *Paganini* nur steht erhaben über beide. Er bedurfte ihrer nicht. *Paganini* hätte auch ohne seine phan-

tastische Persönlichkeit denselben Zauber ausgeübt. Die *Milanollo's?* das ist eine Gewissensfrage. Ich, wie jeder Andere, war hingerissen von dieser Erscheinung, unfähig, das Secirmesser der Critik anzusetzen. Allein würde das Spiel dieser Kinder, namentlich *Theresen's*, — das Enthusiasten ohne Weiteres neben oder gar über die ersten Meister stellten — würde es denselben Enthusiasmus, dasselbe Urtheil ohne die Erscheinung, als bloses Kunsterzeugniss genommen, hervorgerufen haben?

Auch *Ernst Pauer* aus Wien unterstützte die Mozartstiftung durch ein Concert im Saale des Weidenbusches. Ich habe diesen jungen kaum achtzehnjährigen Pianisten bereits früher angedeutet. Er ist nicht blos Clavierspieler, er ist zum Künstler geboren, wovon seine Compositionen Zeugniss ablegen, die fühlbar aus dem innern Drängen des Genius entstanden sind. Obgleich er seinen Pegasus tüchtig zu tummeln versteht auf der Rennbahn der Tasten, so macht er doch keine englischen Reiterkünste darauf, bekennt sich also nicht, wenigstens jetzt noch nicht, zur Richtung unserer Techniker, die mit dem Ungeheuern kosen. Es scheint vielmehr, er werde die vergessene Methode eines *Clementi, Field, Klengel* oder *Ries* wieder hervorrufen. Jedenfalls dominirt der Drang, zu schaffen, zu sehr in ihm, als dass er sich blos dem Virtuosenthum hingeben sollte. Ein paar Tage, in *Pauer's* und *Streicher's* (seines Vetters) Gesellschaft zugebracht, haben diese Meinung in mir erzeugt, und täuscht mich nicht Alles, so wird *Pauer* einst ein sehr tüchtiger Componist werden. Er hat in seinem ganzen Wesen Aehnliches mit *Esser*, obgleich dieser bereits selbständiger seine Künstlerbahn betreten hat.

Der Soirée des Melophonisten Herrn *Dessane* konnte ich nicht beiwohnen. Grösstentheils hielten mich die Anpreisungen zurück, womit der Zettel angefüllt war. Ich habe überhaupt kein Vertrauen zu diesen neuen Erfindungen, die auf der einen Seite allerdings dem menschlichen Geiste Ehre machen, aber auf der andern sich als unpractisch bewähren. Sie erzeugen nur momentanes Interesse, welches mit dem letzten Tone des Instruments verstummt. Selbst Herrn Professor *Kaufmann's* acustisches Orchester erregt Bewunderung, aber kein Schönheitsgefühl. Es ist eine complicirte Ironie auf das, was es vorstellen soll.

Eine eigene Art von Concerten bilden hier verschiedene Regimentsmusikchöre in den Restaurationen. Sie führen Charivari's, Amalien-Polka's, Mélanges, Potpourri's, Giganten-Galop's, Ermunterungs-Walzer, Ouverturen, ja sogar Symphonieen auf und zählen mitunter tüchtige Mitglieder. Stimmung und Satz sind gewöhnlich gut gehalten, und die Harmonie ist verständig gesetzt. Wer unter dem nervenerschütternden Andrang dieser Töne in einem Saale speisen mag, wird sich köstlich amüsiren. Es werden gedruckte Zettel von diesen „Grossen Concerten" ausgegeben und angeklebt; folglich gehören sie der Oeffentlichkeit an.

Am 28. November vorigen Jahres war die erste Soirée des Pianisten *Eduard Rosenhain*, im Geschmack der früheren *Riefstahl*'schen Matinées, worin das Quartett mit dem Lied abwechselte. In dieser Soirée wurde ein Trio von *Mendelssohn* (Dmoll) und eines von *Beethoven* (C dur) vorgetragen, worin sich der junge Pianist als seiner Aufgabe gewachsen auswies. Er spielt mit Geschmack und richtigem Feuer. Er wurde von dem wackern Violinisten Herrn *Eliason* unterstützt. Da seitdem aber keine zweite Soirée Statt fand, fürchten wir, dass jene erste auch die einzige gewesen ist. Ein neues Beispiel, dass unsere hervorragenden Museen, worin sich alle Gattungen musikalischer Productionen, von der gigantischen Symphonie an bis zur französischen Romanzette herab, vereinigen, alle andern Concerte, heissen sie wie sie wollen, überflüssig machen.

Ueber die sieben Museen vom 27. October bis zum 19. Januar d. J. ausführlichen Bericht zu geben, würde zu weit führen. Es ist mir hauptsächlich darum zu thun, den Leser des Auslandes auf einen Standpunct der Beurtheilung zu führen, in wie fern die Tendenz dieser Museen, und die darin herrschende Analogie zu loben oder zu tadeln sei. Der Leser habe hier eine tabellarische Uebersicht, welche ihm dieses Urtheil erleichtert.

Symphonieen: 1) *Mendelssohn's* neueste (A moll) zum ersten Male. 2) Sinfonia appassionata von *Al. Schmitt* (F moll) zum ersten Male. 3) *Beethoven's* grosse (A dur). 4) Desselben (C moll). 5) Erinnerung an *Jos. Haydn* von *Schnyder von Wartensee*. 6) Die Pastorale (diese beiden an einem Abend). 7) Die Eroica, und 8) die neueste von *Heinrich Esser*, Festsymphonie (Es dur) zum ersten Male (im Theater wiederholt).

Ouverturen: 1) Sommernachtstraum. 2) Aus Zamori von *Vogler*. 3)Meeresstille. 4) Fingalshöhle.

Concerte und *Concert-Vorträge:* 1) Clav.-Conc. von *Mozart* (A dur), gespielt von *R. Reiss*, einem Schüler *Hom's*. 2) Erstes Allegro aus dem Violin-Concert von *Beriot*, gespielt von dem jungen *Aloys Baldenecker*. 3) Fantasie für die Oboe, vorgetragen von Herrn *Reuther* (grossherzogl. bad. Hofmusikus). 4) Concert héroique, componirt und gespielt von *Prüme*. 5) Clavier-Concert von *Beethoven* (C moll), gespielt von *Ludw. Richter*. 6) Erster Satz aus *Hummel's* A moll-Concert, gespielt von Fräul. *Padjèra*. 7) Clavier-Concert von *Al. Schmitt* (D moll), gespielt von des Componisten Sohn. 8) Concert von *Vieuxtemps*, vorgetragen von dem jungen *Max Waldhäuser*.

Arien: 1) Von *Beethoven* Scena ed Aria „Ah perfido" (C dur), von *Guhr* instrumentirt, vorgetragen von Fräul. *Reuther*. 2) Sopran-Arie mit obligatem Fagott von den Geschwistern *Henriette* und *Gustav Düring*.

Lieder zum Clavier (alle von *Guhr* accompagnirt) sangen Fräul. *Capitain*: von *Preyer*, *Krebs*, *Gollmick* und *Schober*. Fräul. *v. Knoll:* „Das Hochland" von *Mascheck* mit obligater Violinbegleitung, vorgetragen von *Gollmick* Sohn, eines von einem Ungenannten, und das „Ave Maria" von *Rücken*. Fräul. *Reuther:* das „Ave Maria" von *Cherubini*. Herr *Pischek:* von *W. Speyer* „Der Einsame," „Die Stille" und „Die Tragödie," Lied in drei Abtheilungen von *Rücken*. Herr *Conradi:* „Der Renegat" von *Donizetti* (nach *Gollmick's* Uebersetzung).

Duetten sangen: Fräul. *Capitain* und *Kratky*, zwei von *Gabussi*; Fräul. *Capitain* und Herr *Pischek* „Liebesfrühling" von *W. Speyer* (Gedicht von *Rückert*) und einen persischen Wechselgesang.

Herr *Baison* endlich sprach zu *Weber's* Musik mit ganzem Orchester *Schiller's* „Gang nach dem Eisenhammer."

So weit der musikalische Theil dieser Museen, nach und zwischen poetischen Vorträgen der Damen *Frühauf*, *Hofman*, *Albini*, und lehrreichen Abhandlungen des Herrn *Baison* (aus *Shakespeare* und *Calderon*); *Theodor Creitzenach* (die Meistersänger in der Zeit der deutschen Reformation); *Carl Schneider* (über die provençalische Poesie und die Troubadours von Dr. *Sattler*), und von dem Autor selbst gelesen.

Auch wem die Entstehung, die Schicksale und Kämpfe dieser Anstalt nicht bekannt sind, und wer ihre Sitzungen mit unbefangener, oder mit der Miene des Critikers besucht, wird eingestehen müssen, dass deutsche Wissenschaft und Kunst an ihr eine treue Pflegerin haben; dass sie aber eben jetzt in ihrem Zenith steht, kann nur Der beurtheilen, der ihren Schritten gefolgt ist. Jedenfalls ist sie der Boden, worauf die Symphonie emporblüht, wo das anspruchlose Verdienst aufgemuntert und an das Licht befördert wird. *Guhr* hat darin mehr Tact und Energie, als es sich mit seinem Theater-Orchester-Directorat verträgt. Darüber ein Weiteres in einer Characteristik des Frankfurter Orchesters, die ich unter der Feder habe.

Ich kann diesen Artikel nicht schliessen, ohne die Hoffnung auszusprechen, dass in den beiden obengenannten jungen Virtuosen *Aloys Baldenecker* und *Max Waldhäuser* zwei tüchtige Geiger emporwachsen werden. Wo wirkliches Talent, wie hier augenscheinlich, vorhanden, bedarf es zur vollendeten Entwickelung wohl des Auslandes nicht, und in unserm deutschen Vaterlande, das in allen Fächern der Kunst und Wissenschaft seine Meister erzeugte, wird wohl auch hier des gesunden Nahrungsstoffes zu finden sein. *A. Baldenecker*, fast noch ein Kind, hat seinen eigenen Onkel zum Lehrmeister, der selbst ein tüchtiger Geiger ist, wenn er auch nicht selbst mehr auf dem Forum eines Virtuosenthums steht, wie es unsere gesteigerten Zeitansprüche verlangen. Den jungen *Waldhäuser*, vielleicht in einem Alter von 15 Jahren (dabei spielt er seine tüchtige Clavier-Etude, und macht seinen Contrapunct durch), unterrichtet *Guhr* mit grosser Liebe. Dieser Umstand allein mag für des Knaben wirkliches Talent Garantie leisten. *C. G.*

Feuilleton.

Während des vergangenen Jahres wurden in Paris neue Opern aufgeführt: in der Academie royale 2, nämlich *Halevy's* Carl VI. und *Donizetti's* Don Sebastian; ausserdem noch die Peri, ein pantomimisches Ballet mit Musik von *Burgmüller*; — in der komischen Oper 7, nämlich: Des Teufels Antheil von *Auber*, Die beiden Schäferinnen von *Boulanger*, Der Brunnen der Liebe von *Balfe*, Angelica und Medor von *Thomas*, Lambert Simnel von *Monpou*, vollendet von *Adam*, Mina oder die Doppelwirthschaft von *Thomas*, Der Sclave Camoens', von *Flotow*; — im italienischen Theater 4: Don Pasquale von *Donizetti*, Taube flieg (Pigeon vole) von *Castilblaze*, Maria di Rohan von *Donizetti*, Il Fantasma von *Persiani*.

Die Academie der schönen Künste in Paris hat *Halevy* zum Vicepräsidenten ernannt. Präsident ist der Baron *Desnoyers*.

Im ersten diesmaligen Concerte des Pariser Conservatoriums der Musik (den 14. Januar) kamen zur Aufführung: *Mendelssohn's* Symphonie in A moll, Sanctus und Benedictus aus *Haydn's* B dur-Messe, Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen von *Beethoven* (musste wiederholt werden), Symphonie von *Haydn* in A dur.

Am 17. Januar fand in Hamburg eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des *Jülich*'schen Blinden-Instituts Statt, die vorzüglich auch in musikalischer Hinsicht interessant war. Die Zöglinge führten verschiedene Gesang- und Instrumentalstücke sehr gelungen aus; den Preis im Pianofortespiel trug auch diesmal die bereits bekannte, auch in diesen Blättern erwähnte *Pauline Bruns* davon, namentlich in *Herz's* Variationen über ein Thema aus Wilhelm Tell.

Der junge Violinvirtuos und Componist *Carl Eckert* aus Berlin, welcher sich in Rom aufhält und daselbst an den alle Freitage Statt findenden musikalischen Soiréen des Herrn *Landsberg* thätigen Antheil nimmt, hat eine Reihe von Concerten im Saale des Palastes Caffarelli eröffnet; Theilnahme und Beifall waren gross.

In Danzig hat eine neue Feenoper in drei Aufzügen, „Maja und Alpino," Buch von *Ed. Gehe*, Musik von dem dortigen Musikdirector und Organisten *F. W. Markull*, vielen Beifall gefunden; der Componist wurde nach den beiden ersten Aufführungen des Werkes gerufen. — Uebrigens ist es dasselbe Buch, welches der verstorbene Bürgermeister zu Teplitz, *Wolfram*, schon früher componirt hatte.

Dreyschock hat den Ertrag eines, in Darmstadt gegebenen Concertes, 228 Fl. 53 Kr., den aus Griechenland in Armuth zurückgekehrten Deutschen gewidmet.

Ankündigungen.

Unterricht in der musikalischen Composition.

Nicht *zwei* Schüler, geschweige denn mehrere, fand ich bis jetzt, die mit ganz gleichem Talent und *Begriffsvermögen* begabt gewesen wären. Deshalb habe ich während dem dreijährigen Bestehen meines Instituts jeden einzeln unterrichtet. Diese Erfahrung bestimmt mich, es auch in der Folge so fortzuführen. Die Resultate, die ich durch solchen Einzelunterricht und meine nicht aus Lehrbüchern geschöpfte, sondern aus dem Bildungsgang der grössten Meister abstrahirte Unterrichtsmethode nun bereits errungen, setzen mich in den Stand, jedem Schüler, der mit Talent, Lern- und beharrlicher Arbeitslust zu mir kommt, in *zweijährigem* Cursus alles theoretische Wissen und alles technische und ästhetische Bilden so vollständig mitzutheilen, als nöthig ist, um sich selbst weiter fortbilden zu können. Denn zum Meister einer Kunst macht jeder nur sich selbst. Die Beweise, dass ich nicht zu viel verspreche, liegen in Arbeiten meiner Schüler vor, welche ich gegen portofreie Zurücksendung auf Verlangen vorzulegen gern erbötig bin. Zugleich bemerke ich, dass die sich anmeldenden Schüler Wohnung, Kost u. s. w. gegen billige Bedingungen bei mir finden können und mögen die Angehörigen der sorgfältigsten Ueberwachung meiner Schützlinge sich versichert halten. Anmeldungen erbitte ich mir bald, da ich vor der Hand nur wenige Schüler noch annehmen kann, und meine häuslichen Anordnungen darnach treffen muss. Schliesslich erlaube ich mir auf einen Theil meiner Compositionslehre aufmerksam zu machen, der die thematische Arbeit nebst Formenlehre behandelt und zu Ostern oder kurz nachher bei *B. F. Voigt* in Weimar erscheinen wird.

Weimar, im Februar 1844. **J. C. Lobe.**

Am 7. März erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Semiramide.

Op. 51. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferner am 10. März:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Lucrezia Borgia.

Op. 50. Preis 1 Thlr.

Etwas später werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Ed. Wolff: Bolero pour le Piano sur Mina. Op. 93.

— — Fantaisie pour le Piano à quatre mains sur Dom Sebastien. Op. 98.

— — Grand Caprice pour le Piano sur Dom Sebastien. Op. 99.

Zu *kirchlichen Feierlichkeiten* eignet sich ganz vorzüglich die so eben erschienene:

Jubel-Cantate

für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters

zur 100jährigen Kirchenfeier und zum Gebrauch bei jeder öffentlichen Sonn- und Festtags-Feier, componirt von *Ernst Köhler*. Op. 66. 1½ Rthlr.

Diese nach ihrer Aufführung als ganz vorzüglich gelungene Composition anerkannte Cantate empfehlen wir den Herren Cantoren zur *baldigen* geneigten Anschaffung. Zu ähnlichen Zwecken sehr geeignet ist die rühmlichst bekannte

Fest-Cantate: „Gott ist der Herr!“

Für 4 Singstimmen und Orchester. Componirt für die Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf von *T. J. Pachaly*. Sr. Majestät dem jetzt regierenden Könige von Preussen gewidmet. — Subscriptionspreis 1 Rthlr.

Der Werth dieses vortrefflichen Werks ist allgemein bekannt und es darf nur noch erwähnt werden, dass diese Cantate auch mit geringen Mitteln leicht ausführbar ist.

Ferner empfehlen wir die bei uns von *Pachaly* erschienenen Werke:

Christnachts-Cantate für 4 Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Horn, mit Orgelbegleitung, componirt von *T. J. Pachaly*. Op. 10. Preis 1 Rthlr. und die rühmlichst bekannte

Oster-Cantate: „*Unendlich gross ist Gottes Huld und Macht.*“ Für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung, componirt von *T. J. Pachaly*. Nebst einem am Schlusse beigefügten, leicht unterzulegenden Texte, zum Gebrauch bei anderen kirchlichen Feierlichkeiten. Op. 8. Preis 1 Rthlr.

Ausserdem ist noch erschienen:

Fest-Cantate: „*Meine Zeit steht in Deinen Händen,*“ für 4 Singstimmen und Orchester in Musik gesetzt von *Wilh. Klingenberg*, Cantor an der Hauptkirche zu St. Petri und Musik-Director in Görlitz. Op. 16. Preis 1 Rthlr. 5 Sgr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

Die Verlagshandlung **F. E. C. Leuckart.**

Bei **Friedr. Kistner** in Leipzig erscheint Anfang März d. J. *mit Eigenthumsrecht*:

J. Moscheles,

Deux Fantaisies brillantes pour Piano sur des Airs favoris de l'Opéra: „La Bohemienne“ de *Balfe*. Op. 108. No. 1, 2.

Für Musikfreunde.

Von dem bereits ausführlich angekündigten

musikalisch-kritischen Repertorium

aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst,

herausgegeben durch einen Verein von Künstlern,

redigirt von

Herrmann Hirschbach,

welches nicht nur alle erscheinenden Musikalien u. s. w., und in seinem reichen Feuilleton neue, ungedruckte, hier und anderwärts aufgeführte bemerkenswerthe Werke anzeigt und bespricht, sondern auch allgemeine Aufsätze und musikalische Beilagen enthält, und das gesammte Musikleben in Betrachtung zieht, ist so eben das *erste Heft* erschienen, worin auch *mehrere bisher ungedruckte Skizzen von Beethoven*.

Preis für den Jahrgang von zwölf Heften 4 Thlr. (auch ½- und ¼jährlich zu beziehen).

Ferner ist erschienen das erste Heft vom

Monats-Anzeiger aller Musikalien,

so wie Schriften über Musik, Portraits von Componisten u. s. w.,

welche im Jahre 1844 erscheinen,

alphabetisch geordnet von

F. Whistling.

Preis ½ Thlr.

Bei Abnahme von mindestens 25 *Exemplaren* tritt ein *sehr ermässigter Partiepreis* ein. Probenummern stehen zu Diensten.

Leipzig, Februar 1844.

F. Whistling.

Vortheilhaftes Anerbieten.

Von jetzt an erlasse ich und sind durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mozart's

sämmtliche Original-Clavierwerke

in 28 Heften, bisheriger Ladenpreis 1 Thlr. 18 Sgr. per Heft, complet 44 Thlr. 24 Sgr.,

zum herabgesetzten Preise

von 16 Sgr. für jedes Heft, oder 14 Thlr. 28 Sgr. für die ganze Sammlung.

Der gedruckte Bogen kostet bei dieser Preisherabsetzung nur 1 Sgr. 2 Pfennige.

Besondere Inhalts-Verzeichnisse werden auf Verlangen gratis ausgegeben.

Bonn, im Januar 1844.

N. Simrock.

☞ Dringende Aufforderung.

Der rühmlich bekannte Violinvirtuose **Joseph Gehring** (ehemals in Wien), von dem ich seit dem Jahre 1826 ohne Nachricht bin, wolle mir — da ich ihm sehr wichtige Mittheilungen zu machen habe — seinen Aufenthaltsort anzeigen. Sollten übrigens Kunstgenossen oder Freunde *Gehring's glaubhafte* Kunde von seinem etwa erfolgten Ableben zu geben vermögen, so bitte ich solche an mich gelangen zu lassen, damit ich (im letzteren Falle) meine Eröffnungen an *Gehring's* Hinterbliebene machen kann.

Carlsruhe, im Februar 1844.

Dr. F. S. Gassner,

Grossherzoglich Badischer Hofmusikdirector.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. № 10. 1844.

Inhalt: Ein Blick auf Weimars Musikleben. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Blick auf Weimars Musikleben.

Liszt hat seit einigen Wochen als weimarischer Capellmeister fungirt, und bereits mehrere Concerte bei Hof und im Theater dirigirt. Für die hiesigen Musikfreunde jedenfalls ein interessantes Ereigniss und eine Anregung zu mancherlei Fragen und Betrachtungen. Wird sein Hiersein Folgen haben auf unser Musiktreiben, und welche? Dies führt auf eine Vorfrage: wie stand es bis jetzt um dasselbe?

Wir hatten seit *Amalia's* Zeit bis auf den heutigen Tag, was einer Stadt ein interessantes Musikleben bereiten kann: ununterbrochene Gunst unserer Fürsten, eine gutbesetzte Capelle, Theater, bedeutende Männer als Capellmeister, Kirchen-, Stadt- und Militärmusik, ausgezeichnete Dilettanten und Sinn für Musik überhaupt im grossen Publicum. Bei alle dem ist die Musikgeschichte dieser ganzen Periode eine ziemlich unerfreuliche, weil einseitige.

Das Vorherrschende bei uns war und ist die Oper. Unter *Carl August* hatte sie durch einen glücklichen Verein seltener Gesangmittel ihre Glanzepoche; doch bietet sie auch jetzt des Erfreulichen und Anziehenden noch genug. — Sehr im Nachtheil dagegen standen die anderen Zweige der Tonkunst, namentlich die reine Instrumentalmusik. Auf 120 Theatervorstellungen jährlich kamen nur zwei öffentliche Concerte im Theater, zum Besten des Capell-Wittwen-Pensionsfonds, und diese erst seit wenigen Jahren auf Anregung unseres verehrten Intendanten und *Hummel's*. Erschienen fremde Künstler, so spielten sie meist in Hofconcerten, die natürlich dem grossen Publicum nicht zugänglich sein konnten, oder sie traten im Theater in den Zwischenacten auf. Daher sind die Meisterwerke der Instrumentalmusik bei uns theils sehr selten, viele davon noch gar nicht zu Gehör gekommen. Eben so ist es mit der Quartettmusik, deren reicher Schatz, für das Publicum wenigstens, zum grössten Theile noch ungenossen vorliegt. Auch die Kirchenmusik kann, obgleich die Capelle an Fest- und Geburtstagen mitzuwirken verbunden ist, nur wenig leisten, da die Chormittel spärlich und selbst der Raum zu grösseren Aufführungen beschränkt ist.

Schöne Ausnahmen, wie z. B. die zweimalige Aufführung des Paulus unter *Mendelssohn's* eigener Direction, haben uns wohl von Zeit zu Zeit erfreut; im Ganzen genommen aber war unsere Capelle nur Dienerin der Oper, und nebenher pomphafte Begleiterin des Gesprächs in den Zwischenacten des Schauspiels. Denn wie der Canarienvogel zu schmettern anfängt, sobald Musik in seinen Käfig tönt, so der grössere Theil des Publicums im Theater, wenn die Entreacts beginnen. Da diese Erscheinung, beiläufig gesagt, in allen Theatern dieselbe ist, so sehe ich die Zeit kommen, wo die Musik als überflüssig in den Zwischenacten ganz bei Seite geschoben wird. Welche Wirkung muss dann das ausgeruhte Ohr bei der Oper empfinden! —

Diese eben besprochenen Umstände konnten für die höhere und allgemeinere Musikbildung unserer Stadt nicht besonders erspriesslich sein und mussten in manchem Musikfreunde eine Leere empfinden lassen. Die Meisterwerke der Instrumentalmusik, *Beethoven's* Symphonieen z. B., sind doch etwas Anderes, als die meisten neufranzösischen und italienischen Opern. Wenn diese eine oberflächlich angenehme Stimmung, so bringen jene uns Ahnungen eines höheren Seins, und regen das Edelste und Tiefste in der Menschennatur auf. Viele verlangen von der Musik nicht mehr, als sinnlich angenehme Bilder; man soll ihnen das nicht verargen und sie ihnen nicht entziehen. Aber der musikalisch höher Gebildete und nach höheren Kunstgenüssen Verlangende will doch auch nicht darben. Die Aufgabe wäre in dieser Beziehung für jede Stadt, ein billiges Verhältniss herzustellen, wie es z. B. in Leipzig existirt durch die Gewandhausconcerte, die, obwohl zum grössten Theil von demselben Orchester besetzt, das in dem Theater beschäftigt ist, doch ein für sich bestehendes selbständiges Institut bilden, in welchem alle die herrlichsten Instrumentalschöpfungen unserer grössten älteren und neueren Meister in glänzendem Reigen an den dafür empfänglichen Geistern vorüberziehen.

Soll sich aber ein solches Kunstleben vollständig entfalten, so gehört vor Allem ein Verein seltener Eigenschaften in dem Dirigenten dazu. Von ihm hängt ab oder soll abhängen die Wahl der Kunstwerke sowohl, als die vollkommenste Darstellung derselben. Das Erste bedingt eine umfassende Kenntniss der besten Werke aller Kunstbranchen, aller Zeiten und aller Meister, und zugleich den reinsten und universellsten Kunstgeschmack; denn eine einseitige Neigung in letzterer Beziehung würde einseitigen Kunstcultus hervorbringen. Hinsichtlich der Darstellung durch die Ausführenden muss er den Geist, die

Poesie der Kunstwerke auf's Tiefste erfassen können. Dies bedingt eine ausserordentliche und zu jeder Zeit bei ihm erregbare Gefühlsempfänglichkeit und poetische Stimmung des Gemüths. Es muss die Begeisterung, welche in den Momenten des Schaffens in dem Schöpfer des Werkes flammte, bei der Aufführung desselben sich in dem Dirigenten eben so flammend reproduciren, und er muss zugleich die Kunst verstehen, sie als ein belebendes Fluidum in die ausführende Masse überströmen zu lassen. Flammende Begeisterung soll in ihm glühen und — doch zugleich kälteste Beherrschung seiner selbst, der wüthenden Brandung des Meeres ähnlich in vielen Fällen und dem Fels, der ihr widersteht. Dabei muss er die vollständigste Instrumentalkenntniss besitzen, um nicht, wie einst ein Berliner Dirigent und Componist, grob zu werden über das aussenbleibende Contra-H des Fagotts, welches zu damaliger Zeit darauf noch gar nicht zu haben war. Das feinste Gehör muss er besitzen, um das leiseste, versteckteste Verbrechen gegen reine Stimmung und exacte Ausführung zu entdecken, denn jede überhörte Sünde raubt ihm ein Stückchen Autorität! Und was weiter noch Alles wird von ihm gefordert, wenn er die Idee eines ächten Capellmeisters erfüllen soll! Geistesgegenwart für Unglücksfälle, wenn z. B. eine Sängerin stecken bleibt oder plötzlich mit dem Tacte durchgeht; Menschenkenntniss und daraus fliessende Menschenbehandlungskunst, und zwar die schwierigste darunter: Künstlerbehandlungskunst. Er muss für jede Arroganz, woher sie tönen mag, den rechten Dämpfer bei der Hand haben. Sprachkenntnisse, denn er bekommt es mit Künstlern vieler Nationen zu thun. Die Kunst, durch ein Blitzwort auf die Masse zu wirken, die zuweilen gern schlafen geht. Die Kunst, sich klar, kurz und bestimmt auszudrücken, und bei jedem Falle mit den wenigsten Gedankenschlägen den Nagel auf den Kopf zu treffen. Endlich muss er die Liebe und Achtung seiner Untergebenen besitzen, und, weil er an der Spitze steht, auch wirklich eine Spitze an Kunst und Intelligenz sein.

Liszt ist den Meisten nur als Claviervirtuos bekannt, und als solcher für den Ersten jetzt lebenden erklärt. Natürlich, dass sich Mancher für dieses peinliche Verbrechen durch nachträgliche Abers zu rächen sucht. Jedermann will das Ausserordentliche; die Meisten wollen es aber zugleich nach dem kleinen Gedankenspinngewebe ihres gewöhnlichen Köpfchens, und denken nicht an den abgeschmackten Widerspruch, der darin liegt. Wo wäre ein originaler Geist, wenn er es Jedem recht machen wollte! *Liszt* ist, als Virtuos *Liszt*, ein wunderbares Phänomen. Wer an ihm mäkeln will, der begreift die Natur nicht in ihren ausserordentlichen Schöpfungen.

Aber *Liszt* ist mehr, als bloser Virtuos, und davon ist weniger bekannt. Wer ihn z. B. noch nicht prima vista hat spielen hören und sehen, der wird meine Beschreibung davon für enthusiastische Uebertreibung halten, und doch ist kein Jota davon unwahr. Nicht allein fahren die verwickeltsten Notenfiguren der modernsten Pianofortemusik durch sein Wunderauge blitzschnell in höchster technischer Vollendung in seine Finger, nicht blos erfasst sein Geist, was davon der Componist in die Noten gebannt haben mag: mit eben so unbegreiflicher Leichtigkeit verwandelt sich die stärkste Partitur unter seinen Händen zum möglichst vollständigen Clavierauszuge. Dabei hat er ein fabelhaftes Gedächtniss. Die besten Werke vieler Meister wohnen bis auf die kleinste Note sicher darin, und springen vollständig heraus, wann und wo es ihm beliebt. Daher namentlich die für einen Dirigenten wichtige Gabe, ein einmal gefasstes Tempo zu jeder Zeit auf's Genaueste in derselben Weise wiedergeben zu können. Dazu kommt eine äusserst vielseitige geistige Bildung, so wie eine unbegreifliche physische und psychische Ausdauer, die ihm in künstlerischer Hinsicht zu unternehmen möglich machen, was die Meisten bleiben lassen müssen.

Sein Eintreten in unser Musikleben konnte demnach nur die erfreulichsten Hoffnungen erwecken, und sie haben bereits angefangen sich zu realisiren. *Liszt* hat ein tiefes Verständniss aller der Werke gezeigt, die er bis jetzt in mehreren Concerten dirigirt. Namentlich hat er die *Beethoven*'schen Symphonieen meist in langsameren Tempo's genommen, als wir sie früher gehört, und mit überraschendem Gewinn für die Wirkung. Er besitzt die Hauptgabe des ächten Dirigenten, den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nüance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in carikirtes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdollmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muss jede Capelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden. *Liszt* ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt er sich aus, und wer in ihre Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt. Sein Einfluss auf das weimarische Musikleben kann und wird ein günstiger und fördernder sein, und wie rein eine solche Hoffnung das Herz erfreut, so regt sie es auch an, bei dieser Gelegenheit nachträglich auf einige Mängel aufmerksam zu machen, die nicht blos in Weimar, sondern fast an allen Orten sich aufdringen, wo Concerte bestehen.

Darunter wäre zuerst zu rechnen die zu grosse Länge fast aller Concerte. Unter zehn Programms geben neun mehr, als gut ist. Die Schönheit, die sich vor dem gesättigten Sinn zeigt, hat sich umsonst bemüht, und diese Demüthigung wird manchem herrlichen Tonwerke wirklich bereitet. Der Reiz der Töne consumirt die Nerven am Schnellsten, und bringt unfehlbar Erschlaffung hervor, wenn er übertrieben wird. Einmal hat auch *Liszt* diese Erfahrung aus den Augen verloren und fünf grosse Stücke, worunter eine ganze *Beethoven*'sche Symphonie und das C moll-Concert von demselben Componisten sich befanden, ohne Unterbrechung hinter einander gegeben. Lieber zu wenig als zu viel! Im ersteren Falle kommt der Appetit um so eher wieder, im letzteren fürchten sich wenigstens die Schwächeren vor Anstrengung beim Genusse.

Sodann wäre es endlich an der Zeit, aus den Concerten nicht die Sänger, wohl aber ihre italienischen Opernfetzen zu verbannen, wenigstens in solchen Städten, wo ein stehendes Theater existirt. Welchen Genuss kann es gewähren, eine unzählige Male in der Oper gehörte Arie nun auch wieder im Concert zu vernehmen!

Haben wir nicht die grosse Summe herrlicher deutscher Lieder und Gesänge, die sich täglich noch vermehrt? Man hat gesehen, welchen Eindruck *Liszt's* Lied aus Nonnenwerth, von dem Sänger *Götz* gefühlvoll vorgetragen, blos von dem Pianoforte begleitet, auf das ganze Publicum hervorgebracht hat. Es wurde stürmisch da Capo verlangt, und der Applaus wollte kein Ende nehmen. Durch solche am Clavier gesungene Lieder kommen drei Vortheile: erhöhtes Interesse durch das Gedicht, glänzendes Hervortreten der Singstimme, und wohlthuender Contrast gegen die vollstimmigen Orchesterwerke.

Endlich darf auch nicht unbemerkt bleiben, dass die Aufstellung des Orchesters auf unserer Bühne, wie sie bis jetzt besteht, der Wirkung der Werke grossen Schaden bringt, da alle Effecte, wie von einem grossen Sordin bedeckt, nur dumpf herausklingen. Eine andere Vorrichtung, wodurch eine bessere Resonanz gewonnen würde, sind Wünsche, die die Mehrzahl des Publicums fortwährend ausspricht, und deren Berücksichtigung gewiss dankbar anerkannt werden würde. Denn man darf es sagen, weil es wahr ist: der Sinn unseres Publicums für Musik ist gesund, und wenn ihm was Rechtes in guter Ausführung geboten wird, so fehlt es an warmer Theilnahme hier durchaus nicht. So erregen z. B. die Symphonieen jedes Mal eine grosse Spannung und tiefe Aufmerksamkeit in dem ganzen Zuhörerkreise, und der nicht von Einzelnen gemachte, sondern allgemein ausbrechende stürmische Applaus nach jedem Satze beweist die Empfänglichkeit für die höheren und höchsten Kunstproductionen zur Genüge. Auch herrscht über *Liszt's* Hiersein eine durchaus freudige Stimmung im ganzen Publicum, und eine dankbare für den Hof, der uns diesen jugendlichen und belebenden Feuergeist gewonnen.

Recensionen.

Don Pasquale, komische Oper in drei Acten; nach dem Italienischen übersetzt von *H. Proch*, Musik von *Donizetti*. Vollständiger Clavierauszug mit italienischem und deutschem Texte. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Preis 14 Fl. Conv.-Münze.

Donizetti ist unläugbar ein höchst bedeutendes brillantes Talent von fast unglaublicher Productionskraft. Feierte er auch seine glänzendsten Triumphe bis jetzt in der Opera buffa oder semi-seria, so hat er doch zahlreiche Beweise gegeben, dass ihm später wohl auch ernste Werke gelingen werden. Sein „Liebestrank," seine „Regimentstochter" muss jeder Vorurtheilsfreie als glückliche, wirkungsvolle Werke in ihrem Genre anerkennen. Freilich sört in dieser, wie in allen seinen Werken, den tiefer Blickenden nur gar zu häufig jene leichtfertige Eile, jener Mangel an Consistenz (das Publicum lässt sich weniger dadurch stören); dagegen spricht aus ihnen jene Wilfigkeit der Musengunst, es weht uns daraus jene anmuthige Frische an, die einen höchst wohlthuenden Gegensatz bildet zu so manchem mit grosser Sorgfalt und höchstem Aufwande von Meditation gearbeiteten Werke. Fern sei es von uns, jener leichtfertigen, fabrikmässigen Compositionsweise das Wort zu reden — wie Vieles auch Donizetti zu seiner Entschuldigung anzuführen haben mag —; wir wollen nur seine entschiedene Befähigung vertheidigen, und Gerechtigkeit gegen sein Talent, ja sein Genie in Anspruch nehmen, die ihm so oft verweigert wird. Wenn wir mit einigem Rechte annehmen können, dass seine jetzigen Beziehungen zu Deutschland nicht ohne Einfluss auf seine Ansichten und Bestrebungen bleiben werden, so dürfte sich wohl das erfreuliche Resultat ergeben, dass die gemässigte Hast seiner Production ihm Zeit lassen werde zu jener künstlerischen Ruhe und Besonnenheit, in welcher es ihm sicher gelingen wird, durch vollkommen gereifte Werke auch seine entschiedensten Gegner zu versöhnen. —

Die Intrigue der oben genannten Oper ist nichts weniger als neu und überraschend. Aus dem räsonnirenden Personen-Verzeichniss, das der Uebersetzer, Herr *H. Proch*, treulich wiedergiebt, lernen wir die handelnden Personen ganz genau kennen, und namentlich wird die Rolle der Norina, die hier bezeichnet wird als „eine junge Wittwe, von feurigem Temperament, ungeduldig bei Widersprüchen, doch aufrichtig und freundlich," schon durch diese Bezeichnung das Interesse und die Wünsche der Sängerinnen erregen. — Es handelt sich ganz einfach darum, dass Don Pasquale (sein Signalement lautet: „ein alter Junggeselle, wirthschaftlich, leichtgläubig, im Ganzen genommen von gutem Character") durch eine Intrigue von seiner Liebe zu Norina geheilt wird und zwar zu Gunsten seines Neffen, wobei denn der schlaue Dottore Malatesta, „wohlhabend, kurzweilig, unternehmend, Arzt und Freund vom Onkel und Neffen," das Beste thut.

Diese vier Hauptrollen (es erscheint ausserdem nur noch ein Notar von ganz untergeordneter Bedeutung) gehören sämmtlich zu den dankbaren, und der Componist hat sie auch fast gleichmässig ausgestattet, nur dass Norina, schon ihrer Stellung und Zeichnung nach, wohl am glänzendsten erscheint. Der Styl der ganzen Oper ist wohl am Meisten dem des „Liebestrankes" analog; zuweilen tritt die Aehnlichkeit sogar ziemlich frappant hervor. Fehlt nun auch der vorliegenden Oper der eigenthümliche Reiz der Handlung und namentlich die Abwechselung der Situationen, durch die sich der „Liebestrank" geltend macht, so dürfte doch auch dieser Don Pasquale Glück auf denjenigen deutschen Bühnen machen, die ein so ausgezeichnetes Sängerquartett besitzen, wie es diese Oper in Anspruch nimmt. —

Die Ouverture wird man füglich mit dem Prädicat: zweckmässig bezeichnen können; wirksam ist sie gewiss, und das sehr heitere, gefällige Hauptmotiv ist glücklich aus Norina's Aria, einer sehr ansprechenden Nummer, entlehnt. Von der Gewandtheit des Componisten, so wie von seinem unläugbaren Talent, günstig und effectvoll für die Singstimmen zu schreiben, zeugen fast alle Musikstücke dieser Oper; wir heben jedoch einige vorzüglich gelungene noch besonders hervor.

No. 2. Romanze des Dottore (Des dur, 3/4), reizende Cantilene, auf einfach-schöne Harmonie gebaut; ein gut geschulter Bariton mit leicht ansprechender Höhe wird in dieser Cavatine sich glänzend bewähren können.

Im Duett zwischen Ernesto und Don Pasquale (No. 4) hebt sich vorzüglich der Mittelsatz (As dur, 3/4) günstig hervor, der namentlich dem Tenor, besitzt er gutes Portamento, höchst willkommen sein muss. Auch im folgenden Satze dominirt der getragene Gesang des Tenors, der durch die im Parlando gehaltene Individualität des Don Pasquale noch besonders hervorgehoben wird.

No. 5. Scene und Cavatine der Norina; ein höchst ansprechendes Musikstück, eben so wohlthuend im anmuthigen Andante (G dur, 6/8), wie im launigen, zierlichen Allegretto (B dur, 2/4). Besonders ist es der zweite Satz, der durch seinen bezeichnenden Rhythmus, durch sein glücklich erfundenes Motiv und überhaupt durch Form und Führung gefällig wirkt und der Sängerin Gelegenheit giebt, ihr Licht leuchten zu lassen. Durch das Inganno nach Es dur (gegen das Ende des Satzes) wird eine sehr brillante, reich und eigenthümlich colorirte Gesangstelle herbeigeführt; die bei dieser Veranlassung so grell zu Tage liegende Quintenfortschreitung wäre durch Verdoppelung der Terz so leicht zu umgehen gewesen, während sie nun mindestens das Auge stark verletzt.

Der erste Act schliesst mit einem grossen Duett (Norina und Don Pasquale), einem brillanten Musikstück, das durch Mannichfaltigkeit in der Form, durch eine gewisse Frische der Gedanken, wie durch Ausführlichkeit ohne störende Breite, als eine der hervorstechendsten Nummern gelten kann.

Auch die darauffolgende Tenorarie (F moll und Des dur) hat, fast sentimental gehalten, schöne Momente und ist überhaupt gut geführt. Auf eine hohe Tenorlage berechnet, wird sie, mit Leichtigkeit ausgeführt, einen höchst vortheilhaften Eindruck machen.

Nach einem Terzett von gewöhnlicher Zusammensetzung, in welchem Norina dominirend erscheint, folgt alsbald das zweite Finale, das einige gut angelegte und sehr wirksame Ensemblesätze entwickelt; belebt wird die Situation besonders durch die fingirte Metamorphose Norina's, die sich dem Don Pasquale in einem Lichte zeigt, das ihm die Ehe mit ihr als eine Hölle erscheinen lässt, was eben der Humor von der Sache und Zweck der Intrigue ist.

Im dritten Acte hebt sich noch ein lebhaftes, launiges und characteristisches Duett zwischen Norina und Don Pasquale hervor, welches besonders der Ersteren volle Gelegenheit giebt, ihr Talent für leicht bewegliche Darstellung, wie für chargirten Gesang zu erproben. Aber wahrhaft reizend ist die Serenade No. 14, die Ernesto singt, vom Chor höchst wirksam begleitet. Das liebliche, sangreiche Motiv, die einfache und doch am rechten Orte gesteigerte Harmonie, der freundliche Rhythmus im Verein mit der gut gruppirten Begleitung des Chores: Alles vereint sich, um dies anmuthige Stück zu einer Lieblingspieçe zu machen.

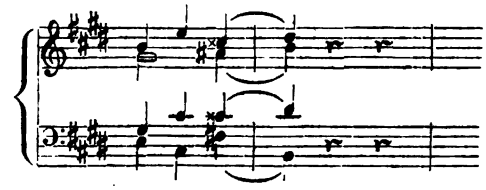
Auch das unmittelbar darauf folgende Notturno (Norina und Ernesto, A dur, 12/8) hat melodischen Reiz und vereint die beiden Stimmen auf die günstigste Weise. Im Rondo finale glänzt wieder Norina, und verabschiedet sich vortheilhaft vom Publicum. —

Sollen wir ein Resultat aussprechen, so glauben wir nicht zu irren, wenn wir dieser Oper einen günstigen Erfolg auf guten deutschen Bühnen prognosticiren; gewiss aber wird sie geübten Dilettanten zur Ausführung am Pianoforte höchst willkommen sein. Clavierauszug und Uebersetzung sind im Ganzen zweckmässig und zu loben. *Al.*

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Fünf Clavierstücke von *Franz Schubert.* 1) Allegro moderato 1/3 Thlr. 2) Scherzo 1/3 Thlr. 3) Adagio 1/4 Thlr. 4) Scherzo 1/3 Thlr. 5) Allegro patetico 1/2 Thlr. Leipzig, bei Klemm.

Auf diesen aus Schubert's Nachlasse herausgegebenen Sachen ist die Bemerkung zu lesen: „Unzweifelhaft als ächt verbürgte rechtmässig erworbene Compositionen," und wir sind weit entfernt, den mindesten Zweifel in diese Aechtheit zu setzen. Wer sich mit Schubert näher vertraut gemacht hat, wird vielmehr ihn hier sogleich wiedererkennen. Zu viel Eigenthümliches hatte der bedeutende Tonsetzer, welcher sich unter andern Verhältnissen, die ihn vor Zersplitterung bewahrt, und bei längerem Leben (denn erst zwischen 30 und 40 Jahren pflegt die Reife des Deutschen zu beginnen) wohl noch anders, als man denkt, entwickelt hätte; zu viel Einzelheiten, ja selbst eine gewisse Sorglosigkeit um manches Practische, Technische bekunden ihn; dennoch mag unter seinem Nachlasse gar Vieles sein, das der Vergessenheit mehr, als diese vielleicht aus früher Zeit stammenden Stücke des fruchtbaren Meisters, entrissen zu werden verdiente. Es kommen gewaltige Härten vor, die auch als Curiosa weniger, denn als Flecken betrachtet werden müssen, z. B. im Scherzo No. 2, E dur, das in der ganzen Behandlung Schubert verräth, Tact 7 und 8. Man höre:



und ohne sich zu der Classe beschränkter Octavenjäger zu schlagen, wird man zugeben, dass diese Stelle das Ohr zerreisst. Auch ist hier von keinem Druckfehler die Rede, denn die Stelle kehrt bei der Repetition später ganz eben so übelklingend wieder, und dennoch brauchen wir nicht erst darauf aufmerksam zu machen, dass sie, ohne der Melodie Eintrag zu thun, ungemein leicht zu corrigiren gewesen wäre. Betrachtet man alle diese fünf Stücke vergleichend, so ergiebt sich ein gewisser Zusammenhang, der sie als Theile eines Ganzen, einer Sonate etwa, erscheinen lässt. Die beiden Allegro's wenigstens können Anfang und Ende einer solchen ganz gut vorstellen. Als Beitrag zur Vervollständigung der Schubert'schen Werke, von denen noch unzählige, besonders Lieder, im Besitze von Privatpersonen sich befinden, sollen uns denn auch diese Clavierstücke willkommen sein, denn nur bei unbedeutenden Talenten ist es genügend, allein ihre besten Arbeiten zu kennen; bei den bedeutenden ist

auch das, was eine niedere Stufe ihres Entwickelungsganges bezeichnet, wenigstens historisch wichtig.

Sechs Sonaten für die Violine allein von *Johann Sebastian Bach*, herausgegeben von *Ferd. David*. 3 Hefte. Neue Ausgabe. Leipzig, bei Kistner. Zusammen 3 Thlr.

Zum Gebrauche bei dem Conservatorium der Musik in Leipzig bestimmt, sind diese vortrefflichen Arbeiten des Vaters deutscher Tonkunst von David mit Fingersatz, Bogenstrichen und anderen näheren Bezeichnungen des Vortrages versehen worden; jedoch um Derer willen, welche das Werk sich selbst bezeichnen wollen und durch jene angegebenen Hilfsmittel in ihrer freien Ausübung sich beeinträchtigt halten könnten, ist der Originaltext, nach der Originalhandschrift zu Berlin genau revidirt, fortlaufend daruntergesetzt. Ueber die Sonaten selbst, über ihre tiefsinnigen Combinationen, über die Zweckmässigkeit ihres Studiums für alle, selbst die weit vorgerückten Violinspieler noch etwas zu sagen, ist fast überflüssig, denn gründliche Musiker sind über den künstlerischen und höheren pädagogischen Werth derselben längst einverstanden. Möge das grosse Publicum namentlich eine Ueberzeugung aus der auch ihm nun erleichterten Kenntnissnahme schöpfen, eine Ueberzeugung, welche mit jedem Werke der alten Meister, das man kennen lernt, neu befestigt wird. Man pflegt zu meinen, dass die Kunst, wenigstens insofern sie Virtuosität betrifft, vor den alten Zeiten weit voraus sei, und, wenn auch die contrapunctische, polyphonische Geschicklichkeit der Alten von den Neueren nicht erreicht werde, dass doch die technische, richtiger die mechanische, Geschicklichkeit grosse Fortschritte gemacht habe. Diese Ansicht wird grossentheils widerlegt, wenn man Bach'sche Compositionen derjenigen Gattung, wozu auch diese Sonaten gehören, genau prüft. Welche Fülle von Schwierigkeiten haben die Violinspieler überwunden, für welche er schrieb! Es sind andere allerdings in diesen Sarabanden, Couranten, Fugen u. s. w., als in unseren Concertino's und Fantasieen, aber sie sind bedeutender, reichhaltiger, phantastischer verschlungen. Ein Fülle der Figurirung, gegen welche unsere heutigen Virtuosen nicht aufkommen, liegt zu Tage und beweiset, dass ohne Kenntnissnahme von historischen Denkmalen früherer Zeiten die Ausbildung sowohl in allgemein künstlerischer, als auch selbst in mechanischer Hinsicht allezeit lückenhaft bleiben müsse.

Nachrichten.

Leipzig, den 6. März 1844. Am 29. Februar fand im Saale des Gewandhauses das alljährliche Concert zum Besten der hiesigen Armen Statt, das ziemlich zahlreich besucht war und in welchem „Die Zerstörung Jerusalems," Oratorium, gedichtet von Dr. *Steinheim*, componirt von *Ferd.* Hiller, unter Leitung des Componisten zur Aufführung kam. Dergleichen Aufführungen, zumal wenn wohlthätige Zwecke damit in Verbindung gebracht sind, erfreuen sich immer der Mitwirkung hiesiger Dilettanten und Künstler, und so nahm auch diesmal eine grosse Anzahl derselben an der Ausführung Theil, und trug dadurch zum Gelingen des Ganzen nicht wenig bei. Die Soli wurden gesungen von Fräul. *B. Macasy* aus Prag, Fräul. *Bamberg* vom hiesigen Theater, Frau MD. *Hauptmann*, den Herren *Nitо* aus Düsseldorf und *Kindermann*, Mitglied der hiesigen Oper, welcher Letztere die Partie des Jeremias, die Hauptpartie des Oratoriums, übernommen hatte und vortrefflich ausführte. Auch die Damen sangen recht gut, und wenn die Tenorpartie besser besetzt gewesen wäre, könnte über den Vortrag der Soli durchgängig nur Gutes berichtet werden. Einige kleine Unsicherheiten abgerechnet, war die ganze Aufführung eine sehr gelungene und verschaffte dem Componisten wie den Ausführenden lebhaften und verdienten Beifall der Zuhörer. Das Werk selbst enthält gar manches Schöne, besonders in den Chören, von welchen sich wiederum die sanfteren mehr, als die kräftigen, d. h. die auf glänzenden Effect berechneten, durch Erfindung sowohl als durch Arbeit auszeichnen. Kenntniss und tüchtige Arbeit findet man überhaupt fast überall, und wenn dies Oratorium nun auch nicht eben ein Kunstwerk ersten Ranges ist, so bleibt es doch immer ein sehr ehrenwerthes und bietet den Kunstfreunden ungleich mehr Interesse, als gar manche Erscheinungen in der Kunst, die grösseres Aufsehen machen, aber auch bald wieder gänzlicher Vergessenheit anheim fallen. Wenn Herr *Hiller* dem Wege treu bleibt, den er in diesem Werke eingeschlagen hat, wenn sein Talent ergiebig genug ist, den Gehalt seiner Leistungen mit den durch Uebung wachsenden Kenntnissen und Kräften zu steigern, so hat man alle Ursache, von ihm Ausgezeichnetes zu erwarten. Bei der soliden Kunstrichtung, die sich durchgängig in diesem Oratorium kund giebt, ist eine Hinneigung zu dem verflachenden Geschmack der neuesten Zeit, zu der geistlosen Effecthascherei, die sich in ihr breit macht, wohl kaum zu befürchten, denn auch in den glänzendsten Erfolgen weiss tüchtiger Sinn immer das Wahre von dem Falschen, das Aechte von dem Unächten zu unterscheiden.

Am 5. März gab Herr *Rudolph Willmers* im Saale des Gewandhauses ein eigenes Concert; das Repertoir bestand aus: Ouverture zur Vestalin. — Concert für Pianoforte von *Beethoven* (Es dur), vorgetragen von Herrn *Willmers*. — Arie aus Anna Bolena von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Macasy*. — Fantasie für Pianoforte solo über die Melancolie von *Prüme*, componirt und vorgetragen von Herrn *Willmers*. — Arie von *Kreutzer*, gesungen von Fräul. *Anna Simon*. — Grosse Fantasie über Themen aus Robert der Teufel, für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn *Willmers*. — Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Macasy*. — Tarantella furiosa und Nordische Nationalmelodieen für Pianoforte solo, componirt und arrangirt von Herrn *Willmers*.

Was wir über Herrn *Willmers* bereits nach seinem ersten Auftreten berichteten, ist durch seine wiederholten Leistungen in jeder Hinsicht bestätigt worden. Seine Virtuosität gehört zu den bedeutendsten, angenehmsten und geniessbarsten, die wir je hier gehört haben; überall wird und muss sie ihm ungetheilte und grosse Anerkennung bringen. Seine Compositionen dagegen sind von alle

dem gerade das Gegentheil; sie enthalten nichts, als lose an einander gereihte Spieleffecte, ja diese sind oft noch so zusammengestellt, dass nicht einmal eine Steigerung des Effects möglich wird. Gewöhnlich besteht jedes Stück aus Variationen über irgend ein Thema; ist nun eine besonders wirksame Spielfigur in der Tonart des Thema's vielleicht weniger spielbar, so wird ohne Weiteres die hierzu bequemere Tonart genommen, so dass man in demselben Stücke solcher Verwechselungen mehrere und ohne irgend eine innere musikalische Verbindung zu hören bekommt. Die Fantasie über die Melancolie von *Prume* beginnt, wenn wir nicht irren, in H und endigt in G. Ein trivialeres, geschmackloseres Stück, als die Fantasie über Themen aus Robert, kann es kaum geben, und es ist wahrhaft zu beklagen, dass Herr *Willmers* über den Virtuosen den Musiker oder Künstler doch gar zu sehr aus den Augen verloren zu haben scheint. Der Vortrag solcher Sachen schadet übrigens auch der Wirkung der Virtuosität, zumal da die Stücke in der Regel viel zu lang sind. Nur die zwei letzten Compositionen, die Tarantella furiosa und die für Pianoforte arrangirten Nationalmelodieen, bieten mehr Interesse und sind zum Theil wirklich musikalische Sachen. Dass ein Virtuos, der für sich solche Dinge schreibt, eine *Beethoven*'sche Composition kaum mit wahrhaft künstlerischer Auffassung vorzutragen vermöge, kann man immerhin voraussetzen, ohne Irrthum befürchten zu müssen; und so müssen wir auch bekennen, dass Herr *Willmers* das Concert von *Beethoven* zwar technisch recht gut gespielt, in anderer Hinsicht aber geradezu unbedeutend vorgetragen hat. Wir wünschen aufrichtig, dass so schöne Kräfte nicht durch so einseitige geschmacklose Richtung für die Kunst ganz verloren gehen mögen. Was ist denn solcher nichtige Virtuosenruhm, wenn von wahrer Kunst dabei nicht die Rede sein kann? Das Publicum fühlt gar bald die geistige Leere solcher Leistungen heraus, und was es einige Zeit hindurch anstaunte und bewunderte, eilt dann unaufhaltsam gänzlicher Vergessenheit entgegen. Beispiele hierzu liegen nahe und sind nicht selten. Herr *Willmers* beginnt erst eine Künstlerlaufbahn und wir haben es daher für unsere Pflicht, vielleicht auch für nicht nutzlos gehalten, ihn vor Abwegen, die er schon betreten hat, ernstlich zu warnen. Dass die ausgezeichnete Virtuosität des Herrn *Willmers* übrigens wiederholt den allgemeinsten und lebhaftesten Beifall erhielt, bedarf nicht weiterer Versicherung.

Fräul. *Macasy* sang die Arie von *Donizetti*, nicht weniger die Lieder mit Pianofortebegleitung recht gut, und wir haben uns auf's Neue von ihrem schönen Talente überzeugt, wiederholen aber den Wunsch, dass die junge Sängerin hauptsächlich auch für ihre solide musikalische Ausbildung bedacht sein möge, durch welche allein es ihr gelingen kann, eine Künstlerin im wahren Sinne des Wortes zu werden. Was ihr an Gesangbildung noch fehlt (wir haben uns früher ausführlich darüber ausgesprochen), kann die gute Gesangschule, welche sie geniesst, wohl noch herbeiführen; die musikalische Richtung jedoch, welcher sie, der Wahl und dem Vortrage ihrer Gesangstücke nach zu urtheilen, bisher gefolgt ist, wird ihrer künstlerischen Ausbildung gewiss nicht förderlich sein. Das Publicum schenkte sämmtlichen Leistungen des Fräul. *Macasy* sehr vielen und allgemeinen Beifall.

Von besonderem Interesse war uns das erste Debüt von Fräul. *Simon*, einer jungen hiesigen Sängerin, die nicht ohne Talent und deren Ausbildung schon ziemlich vorgeschritten zu sein scheint. Das erste Auftreten ist immer nur wie eine Probe zu betrachten und kann niemals als Maassstab zur Beurtheilung von Kräften und Mitteln dienen, deren Entfaltung durch die hierbei so sehr natürliche Befangenheit nothwendig sehr gehemmt sein muss. Ueberdies hatte Fräul. *Simon* auch eine nicht eben vortheilhafte Wahl mit der Arie von *Kreutzer* getroffen, die durch unverhältnissmässig starke Instrumentirung die Stimme sehr deckt und durch stete anliegende Begleitung derselben den feinen Vortrag erschwert. Dennoch war die Leistung unter den angeführten Verhältnissen befriedigend und erfreute sich vieler Theilnahme. *R.* †.

Berlin, den 1. Februar 1844. Ueberreich an musikalischen Aufführungen, unter denen sich besonders eine neue Oper und ein neues Oratorium auszeichneten, war auch der Januar d. J. Ueber die beiden neuen Werke behalte ich mir das Nähere im Verfolg dieses Berichts vor, und beginne zunächst mit den Concerten und musikalischen Soiréen. Am 3. v. M. hatte der talentvolle Pianist *Sigmund Goldschmidt* aus Prag ein interessantes Concert veranstaltet, welches durch eine gut erfundene, wirksam instrumentirte Ouverture von seiner Composition („Frühlingsgruss" bezeichnet) eröffnet wurde. Herr *Goldschmidt* spielte hierauf das schöne Pianoforte-Concert von *C. M. v. Weber* in Es dur zwar fertig und ausdrucksvoll, doch nicht ganz mit der Energie und Rapidität, wie wir diese geistreiche Composition ehemals von dem genialen Tonsetzer selbst ausführen hörten. Vielleicht war der schwer zu spielende Flügel daran Schuld. Das Adagio dagegen trug Herr *Goldschmidt* sehr zart und gesangreich vor, und entwickelte demnächst in seinen Etuden, wie in der schweren Caprice von *Thalberg* auf Motive aus *Bellini's* Sonnambula, den ganzen Umfang seiner bedeutenden Virtuosität. Eine Curiosität in diesem Concert war die Ouverture zu der seit 1817 hier nicht gegebenen Oper Undine von *E. T. A. Hoffmann*, welche jetzt jedoch fast nur noch historischen Werth hatte.

Am 10. und 24. v. M. fanden die vierte und fünfte Symphoniesoirée der königl. Capelle mit gleich lebhafter Theilnahme Statt. Die erstere leitete Herr GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, die andere Herr MD. *Taubert*. Es wurden darin die Symphonieen in F und C dur von *Beethoven*, die grosse C dur-Symphonie mit dem fugirten Rondo von *Mozart*, *Haydn's* D dur-Symphonie, wie die Ouverturen zu Figaro's Hochzeit von *Mozart*, von *C. M. v. Weber* zu: „Der Beherrscher der Geister" und „Oberon," gleich vorzüglich ausgeführt. Herr CM. *Ries* trug das achte Violinconcert (die Gesangscene) von *L. Spohr*, ganz dieses Meisters würdig, rein, mit schönem Ton und Ausdruck, nicht minder fertig, als geschmack-

voll und mit allgemeinem Beifall vor. Ein zweiter Cyclus dieser geistreichen Aufführungen wird nächstens erwartet und begehrt.

Die *Zimmermann*'schen Quartettsoiréen sind Krankheit halber längere Zeit ausgesetzt gewesen. Doch fand am 29. v. M. die Ausführung eines Quartetts von *J. Haydn*, des *Mendelssohn*'schen Es dur-Quartetts und des schönen Quartetts von *Beethoven* No. 3 in D dur auf vorzügliche Weise Statt. — Am 19. v. M. gab der ausgezeichnete Violoncellvirtuos *Servais* aus Brüssel sein erstes Concert in dem zum Theater umgewandelten Saale des königl. Schauspielhauses mit grosser Theilnahme und lebhaftem Beifall. Referent hat demselben wegen Krankheit nicht beiwohnen können, ist dafür indess durch das zweite Concert dieses eminenten Künstlers reichlich entschädigt worden. Der Ton des Herrn *Servais*, seine seelenvolle, gesangreiche Vortragsweise, wie seine grosse Fertigkeit in allen Beziehungen des Violoncellspiels, erheben diesen Virtuosen zu den ersten seiner Zeitgenossen. Auch seine Compositionen sind voll Leben und Geist, oft zum Elegischen sich hinneigend, wie auch sein zartes, gefühlvolles und feuriges Spiel. Herr *Servais* trug sein drittes Concert in H moll, besonders das melodische Adagio in G vortrefflich, und mit Benutzung aller Vorzüge seines Instruments in der hohen, wie in der tiefen und mittlern Tonlage, durchaus vollkommen schön vor. Fast noch mehr sprach seine Caprice auf die *Lafont*'sche Romanze „Une Larme," ferner „La Romanesca," Air de danse aus dem 16. Jahrhundert, und zuletzt eine Fantasie-Polonaise eigener Composition an. Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Härtinger* sangen in diesem Concert Arien und ein Duett aus *Spohr's* Jessonda und *Mozart's* Titus. Für den Klang der Töne ist der Saal in der jetzigen Gestalt nicht günstig, und der Saal der Singacademie in acustischer Hinsicht der für Musik geeigneteste. Herr *Servais* veranstaltete darin sein drittes Concert am 4. d. M. — Am 17. v. M. wurde im dritten Abonnement-Concerte der Singacademie zum ersten Male das sorgsam eingeübte, grosse Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" von *Ferdinand Hiller*, unter des Componisten umsichtiger Leitung, mit nachhaltiger Wirkung ausgeführt. Obgleich das an Erfindung reiche Werk fast zu sehr ausgedehnt ist (da es drei Stunden dauert), so wird dennoch das Interesse dafür durch die trefflichen Chöre und charakteristischen Sologesänge im zweiten Theile noch höher gesteigert. Schon der Anfangschor der Israeliten im ersten Theile: „Wie heilig und hehr sind deine Hallen" u. s. w. machte einen imposanten Eindruck. Der Contrast der Festgesänge der Götzendiener Zedekia's mit den wahrhaft frommen Lob- und Klagegesängen der Israeliten ist von grosser Wirkung. Die Instrumentation ist allerdings in moderner Weise oft stark, doch nicht überladen. Sehr gefühlvoll und characteristisch sind die Sologesänge durchgeführt, auch warden solche eben so eindringlich vorgetragen. Besonders gelungen ist dem Tonsetzer die Bariton- und Basspartie des Jeremias, dessen Warnung und Prophezeihung von ungemeiner Wahrheit des Ausdrucks zeugt. Herr *Böttcher* sang diese Soli höchst lobenswerth, wie auch Herr *Mantius* den Zedekia und Achiram treffend characterisirte. Frau *v. Fassmann* sang die Sopranpartie der Chamital, eine Altistin von klangvoller Stimme die Hanna und Mad. *Burchardt* die israelitische Jungfrau. Melodisch und gemüthvoll wurde besonders das Duett von Achiram und Hanna gefunden. Auch die Arie der Chamital: „Mit diesen Düften steige unser Lied empor" sprach mit dem folgenden Chor allgemein durch rhythmische Haltung und Originalität der Erfindung an. Die Zerstörung Jerusalem's wird in dem Chor: „Das Entsetzen bricht herein" u. s. w. auf ergreifende Weise, fast dramatisch geschildert. Der Schlusschor verbindet Hoheit und Kraft mit der Kunst der Fuge. Kurz — das ganze Oratorium bewährt den erfahrenen, vielseitig gebildeten und erfindungsreichen Componisten, welcher hier die ehrenvollste Anerkennung fand, mit grosser Umsicht die Orchesterproben sehr genau leitete und auch der Aufführung rühmlichst vorstand. Auch im persönlichen Umgange hat sich Herr MD. *Hiller* so vortheilhaft gezeigt, dass nur sein zu kurzer Aufenthalt von einer Woche bedauert wurde. — Am 29. v. M. wurde im Abonnement-Concerte des *Schneider*'schen Gesanginstituts ein gediegenes Requiem von *L. Cherubini*, vorzüglich vom sorgfältig eingeübten Chor gelungen, demnächst eine recht gelungene Motette für die Altstimme mit Chor, von der Composition des fleissigen und talentvollen Kammermusikers *C. Braun*, der zugleich Eleve der königl. Academie der Künste in der Composition ist und den Nutzen dieser wenig unterstützten Lehranstalt auf's Neue bewährt, zuletzt der bekannte schöne Psalm 42 von *F. Mendelssohn-Bartholdy* mit lebhafter Theilnahme ausgeführt.

(Beschluss folgt.)

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Hätte dies schöne Land diesen Herbst nicht einmal als Neuigkeit Verdi's Lombardi — und was wollen auch diese sagen! — mit der Frezzolini gehabt: es wäre da beinahe eine völlige musikalische Finsterniss gewesen. Mit allem Ueberfluss an Sängern, alten und neuen Opern im Lombardisch-Venetianischen Königreiche, im Kirchenstaat und im Königreich beider Sicilien steckte man zwar bis über dem Kopfe in einem musikalischen Deficit; aber dieser herrliche Garten Mittelitaliens setzte ihm vollends die Krone auf. Sonderbar stand Toscana in Hinsicht der theoretischen und practischen Musik von je her jedem andern grössern Lande Italiens nach. Hätte es nicht die Entstehung der Oper aufzuweisen, so würde es mit seiner musikalischen Geschichte äusserst kümmerlich aussehen. Noch jetzt, während anderwärts auf der Halbinsel in nicht wenigen Dörfern und Marktflecken Opern gegeben und stets neue elegante Theater errichtet werden, ist dies in Toscana äusserst selten oder gar nicht der Fall. Warum nun gerade hier die Musik hinter den übrigen Künsten zurückblieb, während z. B. in Neapel, dem Kirchenstaat, in der Lombardei und im Venetianischen dies nicht der Fall war, verdiente wohl die Aufmerksamkeit der Musikgelehrten; hier mag dieser Gegenstand bei

der Armuth der diesjährigen musikalischen Herbststagione blos berührt werden.

Florenz (Teatro alla Pergola). Eine diesem ersten hiesigen Theater wenig entsprechende Sängergesellschaft: die Bartolini-Raffaelli, Tenor Castellan (der Beste) und Bassist Salandri, machte den Anfang mit dem schon zum sechsten Male auf der Pergola gegebenen Roberto d'Evreux von Donizetti, eben nicht glänzend. — Post nubila Phoebus: Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata mit der Frezzolini, ihrem Gatten, Tenor Poggi, Tenor Lucchesi und Bassisten Colini machten Furore. Nach zehn Vorstellungen folgte ein zweiter in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Anfängerin Ricci die Agnese, Tenor Lucchesi per interim den Orombello machte, und Colini sich als wackerer Künstler bewährte. Bald nach diesem Steckenpferde No. 2 der Frezzolini kehrte man wieder zu den Lombardi zurück. Zu ihrem Benefiz wählte die Frezzolini ihr Steckenpferd No. 1, die Lucrezia Borgia; es war ein Wonnebad für die Zuhörer.

(Teatro de' Solleciti in Borgo Ognisanti.) Kleines Theater, nicht grosse Sänger: eine Prima Donna Sasso, eine Anfängerin Adelaide Miniati, Tenor Remorini (hübscher Gesang) und Bassist Chimischi liessen sich von einem ziemlich starken Auditorium in Donizetti's Belisario nicht wenig applaudiren. Einen Quasi-Fiasco machten hierauf Bellini's Puritani, worin Herr Guscetti als Riccardo wirkte; in der Folge zog das Ganze etwas mehr an. Nach sechs Vorstellungen der Norma, worin die Polani die Titelrolle übernahm, gab man abermals die Puritani, und die Sasso erregte auf diesem Theater denselben Fanatismo, wie die Frezzolini auf der Pergola! Sie wählte auch diese Oper zu ihrem Benefiz, und machte gute Geschäfte. Schlüsslich gab hier die Gesellschaft von Poggio a Cajano (s. weiter unten) Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Figlia del Reggimento mit demselben guten Erfolge.

(Teatro degli Arrischiati in Piazza Vecchia.) Eine etwas bessere Gesellschaft als die vorige: die Tramontani, die Comprimaria Gamarra, Tenor Regli und Bassist Dal Vivo eröffneten die Stagione mit der alten langweiligen Ines de Castro del Maestro Persiani, die nur theilweis Anklang fand. Eine weit bessere Aufnahme fanden Bellini's Puritani.

Döhler gab um die Hälfte November mit vielem Beifalle eine musikalische Academie im Hôtel d'Italie, olim Palazzo Murat.

Die *Barbieri-Nini* wurde zur Kammersängerin des Grossherzogs ernannt, eine Ehre, die bis jetzt nur der *Unger* und *Moriani* zu Theil wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die italienische Oper in Petersburg macht gute Geschäfte; namentlich gefallen die in Berlin so beliebt gewordene Signora *Assandri* und — des Namens halber — *Rubini*. — Auch in Copenhagen hat sich die italienische Oper den Beifall des Publicums zu erringen gewusst; namentlich gefällt dort Signora *Secci-Corsi*. Signora *Forconi* hat von der Königin von Dänemark ein Brillantgeschmeide zum Geschenk erhalten.

In Riga ist eine neue Oper von dem Musikdirector *Eduard Tauwitz* zu Breslau, Namens Bradamante, Buch von *Drobisch*, mit Beifall gegeben worden.

Der Posaunist *Belcke* aus Berlin, welcher in Paris eine glänzende Aufnahme gefunden, hat vom dasigen Conservatorium der Musik die silberne Ehrenmedaille erhalten. Er ist bereits wieder nach Deutschland zurückgekehrt.

Thalberg hat nun auch in Palermo grosse Triumphe gefeiert.

Ankündigungen.

Heute ist in unserem Verlage erschienen:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Semiramide.

Op. 51. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferner erscheint am 15. März:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Lucrezia Borgia.

Op. 50. Preis 1 Thlr.

was wir zur Berichtigung unserer Ankündigung in No. 9 d. Bl. hiermit anzeigen.

Leipzig, 6. März 1844.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Burgmüller, Norb., Op. 14. 4e Quartett für 2 Violinen, Alto und Violoncello. 1 Thlr. 25 Ngr.

Henselt, A., Si oiseau j'étais. Etude de Concert, transcrite p. Viol. seul (ou avec accomp. de Pfte) par *B. de Hunyadi*. 10 Ngr.

Marschner, H., 2 Arien und ein Duett neu componirt zu der Oper: Hans Heiling (bei Gelegenheit der Aufführung auf dem Hoftheater in Wien). No. 8b. Scene und Arie für Sopran: „Einst war so tiefer Friede mir im Herzen." 10 Ngr. No. 17b. Gr. Scene, Gesang in der Capelle und Arie (Bar.it.): „Ha, ihr glaubt euch schon am Ziel." 10 Ngr. No. 18b. Duett (Sopran und Tenor): „Nun bist du mein." 17½ Ngr.

Mayer, C., Op. 61. No. 2. Le Trémolo. Gr. Etude pour Pianoforte. 12½ Ngr.

Miller, Jul., Tabaks-Cantate, ein musikalischer Scherz für Männerstimmen. Part. u. Stimmen. 2e Auflage. 25 Ngr.

Müller, Fr., Op. 54. 2e Symphonie à gr. Orchestre. 4 Thlr. 10 Ngr.

Taubert, W., Op. 61. 8 Lieder von R. Burns für eine Singstimme mit Pianoforte. 1s Heft 12½ Ngr. 2s Heft 15 Ngr.

Wodnicki, T., Op. 3. Impromptu p. Pianoforte. 12½ Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. № 11. 1844.

Inhalt: C. F. Becker's Evangelisches Choralbuch. — *Nachrichten:* Aus Königsberg. Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Breslau. Aus Erfurt. Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

C. F. Becker: Evangelisches Choralbuch. 138 vierstimmige Choräle mit genauester Berücksichtigung des neuen Leipziger Gesangbuchs. Leipzig, Friedr. Fleischer.

Ein neues Gesangbuch wird in der Kürze der protestantischen Gemeinde unserer Stadt übergeben, dessen Ausgabe zu veranstalten gewiss Jeder unseren geistlichen Behörden Dank wissen wird, der sich mit dem Inhalte desselben vertraut gemacht hat, sofern dieser nämlich von dem des noch in Händen habenden Gesangbuchs abweicht, und sowohl die alten Lieder in ihrer ursprünglichen Kraft und Würde, so wie die neu hinzugekommenen der Heiligkeit des Ortes, für welchen sie bestimmt sind, nicht minder entsprechend erscheinen lässt. Dies näher zu erörtern, sei einer andern Feder überlassen, da hier nur von dem Choralbuche in seinem Verhältniss zu dem Gesangbuche und dem Kirchengesange die Rede sein soll. In dem 16. und 17. Jahrhundert stand der Gesang der protestantischen Gemeinden auf einer sehr hohen, wohl gar der höchsten Stufe, eine Folge der Pflege, die man ihm in Kirche und Haus angedeihen liess. Von da ab hat sich aber unser Kirchengesang nach und nach so verflacht und ist so zurückgekommen, dass eine Verbesserung damit vorzunehmen, wahrhaft noth thut. Fand in den eben bemerkten Zeiträumen ein guter Kirchengesang Statt, so war das hauptsächlich eine Folge der häuslichen religiösen Beschäftigung mit den frommen Weisen, welche sich ein- oder vierstimmig in die Gesangbücher eingedruckt befanden, so dass jedes Gemeindeglied die seiner Stimmhöhe angemessene Partie singen konnte, wodurch dann ein sehr schöner, richtiger Gemeindegesang entstehen musste. Ueberhaupt war es die Vocalmusik, welcher die berühmten Tonsetzer der damaligen Zeit ihre Kräfte zuwandten, und daher behielt dieselbe auch im häuslichen Kreise die Oberhand. Unser grosser Reformator Luther selbst beschäftigte sich viel mit ihr. In seinem Hause wurden im Verein geschickter Sänger geistliche Motetten aufgeführt, von denen er die seines Freundes, des baierschen Capellmeisters Senfl, besonders liebte; ausserdem sang er mit seinen Hausgenossen fast jeden Abend ein einfaches Lied.

Diese Liebe zu den geistlichen Gesängen musste nun ohne Zweifel auch auf den Choral übergehen, und hier ist es wieder Luther, welcher als Tonsetzer und Verbesserer desselben gleich gross dasteht. Seine Melodieen zu den eigenen geistlichen Liedern sind wahre Meisterstücke und drücken ganz deren Character aus. Wem bewegte nicht die heroische Melodie zu dem Liede „Ein' feste Burg" das Herz? Steht Luther in dieser Hinsicht nicht noch jetzt, wie zu seiner Zeit, als einer der grössten Tonkünstler da, welcher die Glaubensfreudigkeit seines Liedes gleich gewaltig in seiner Melodie ausspricht?

Das Gesangbuch, welches Luther 1524 herauszugeben begann, bestand anfänglich nur aus drei Bogen, welche noch dazu einzeln gedruckt wurden und das Ganze enthielt acht Lieder, zu welchen aber nur fünf Melodieen gesungen wurden. Diese Lieder- und Melodieensammlung vermehrte sich aber nach und nach bedeutend, indem Luther nicht nur eine grosse Anzahl eigener, sondern auch fremder Gesänge darin aufnahm. Den ersten Ausgaben derselben, welche Georg Rhaw, Joh. Walther und Bapst in Leipzig veranstalteten, folgten nach Luther's Tode (1546) noch die in Nürnberg 1558, in Dresden 1593, in Eisleben 1598, und mehrere andere nach.

Führte nun, wie schon bemerkt, das Beisammensein der Lieder und Melodieen in einem Buche den wahrhaften Kirchengesang herbei, so musste dieser mehr und mehr wieder sinken, so wie man der Gemeinde die Melodieen entzog und sie ganz abhängig von der Orgel und dem Sängerchore machte. Bis zum Jahre 1682 fanden die ein- und mehrstimmigen Gesangbücher der berühmten Männer Calvisius, Schein, Vopelius Anwendung; nachher aber, wie durch neue Gesangbücher die frühere Mitwirkung der Gemeinde, der blosen Liedertexte wegen, nicht mehr möglich war, artete der Kirchengesang im 18. Jahrhundert hier wie anderwärts nach und nach aus, und nur der in der ersten Hälfte des gedachten Jahrhunderts noch allgemein anzutreffende religiöse Sinn und die häusliche Pflege des Choralgesanges, so wie der Chor der Thomasschüler, welcher bis auf den heutigen Tag die Choräle vierstimmig singt, vermochten in unserer Stadt in Etwas dagegen zu wirken. Die Choralbücher, welche man von da ab benutzte, hatten mit den Liederbüchern nichts gemein, waren nach ihren Titeln allgemeine (Doles 1785, Hiller 1793, Schicht 1818). Von den genannten fand das Hiller'sche bis jetzt in unseren Kirchen Anwendung, weil eben nichts Selbständigeres vorhanden war und man sich damit begnügen musste.

Weit entfernt, den in anderer Hinsicht so verdienstvollen Männern Hiller und Schicht nahe treten zu wol-

len, so ging doch des Ersteren Choralbuche, neben anderen später anzuführenden Gründen, die Einigkeit mit unserem Gesangbuche ab; das des Letzteren war aus noch anderen Ursachen gar nicht anwendbar. Der lebhafte Antheil, den man in der neueren Zeit an der Verbesserung des Kirchengesanges genommen hat, ist auch in unserer Stadt nicht ohne Folgen geblieben, und die seit einer Reihe von Jahren betriebene Verfassung eines neuen Liederbuches bedingte auch die eines durchaus mit ihm conform gehenden Melodieenbuches. Der würdige Verfasser des letzteren, unser rühmlich bekannter Organist C. F. Becker, bekennt in seiner Vorrede, dass er die Zusammenstellung des neuen Choralbuchs als die schönste Kunstaufgabe seines Lebens betrachtet und dass ihn dieser Gedanke während der Beschäftigung beseelt und bis zur Vollendung gekräftigt habe. Ein Mann seiner Einsicht in die frühesten Zustände der Musik überhaupt und des Kirchengesanges insbesondere, der seine schönsten Kräfte diesem Studium widmete und einer von den Wenigen ist, die eine so ausgezeichnete Bibliothek von Musikwerken früherer Jahrhunderte besitzen, konnte sie als solche betrachten und gewiss auch mit allen zu Gebote stehenden Hilfsmitteln zu Ende führen.

Und doch steigt ihm nach Vollendung der schwierigen Aufgabe der Zweifel auf, ob er für jedes Lied die geeignetste Melodie gewählt habe, da nach seiner Ansicht die gründliche Kenntniss der Theorie und Geschichte der Musik, ein langjähriges Studium der Hymnologie, der Besitz der trefflichsten musikalischen Hilfsmittel, eine fast zwanzigjährige Anstellung in der Kirche und ein stetes Beobachten des Gemeindegesanges nicht allein ausreiche, sondern die Kritik, der ästhetische Sinn und das Gefühl die einzigen und besten Leiter für das Wahre und Richtige seien. Dem sei, wie ihm wolle, — neben dem ästhetischen Sinn und Gefühl, das Richtige im Einzelnen zu treffen, scheinen mir die vorhergenannten Eigenschaften eben so wichtig, ja noch wichtiger für die Anordnung des Ganzen zu sein. Eben diese Eigenschaften gingen Hiller und Schicht ab. Beide gaben ihre Choralbücher nach dem Stande der Musik ihrer Zeit, und je mehr sich unsere Harmonie mit der Zeit erweiterte, desto fühlbarer wurde deren unpassende Anwendung auf die Choralbehandlung. Die einfachen, frommen Weisen mit Harmonieprunk zu umgeben, ja die Eitelkeit, sich als geschickten Harmoniker hierbei herauszustellen, Beides ist höchst verwerflich. Aus Becker's Choralbehandlung geht hervor, dass er dieselbe vom richtigen Standpuncte aus erfasste; das Wort zeitgemäss findet bei ihm, jedoch in ganz anderem Sinne, als bei Hiller und Schicht, Anwendung. Hier soll es nicht, wie bei Diesen, die Harmonisirung der Melodieen im Geiste unserer Zeit (und wie würden sie sich da vollends ausnehmen?) bedeuten, sondern das unserer Zeit vorbehaltene Erkennen des Wahren, die Bewahrung des Heiligen, das mit der Welt nichts gemein haben soll. Und daher finden wir uns in Becker's Harmonieen den tiefen Ernst, das Göttliche wieder vorgeführt, was die Harmonieen des 16. und 17. Jahrhunderts, als der Blüthezeit des evangelischen Choralgesanges, über die ehrwürdigen Melodieen verbreiteten. Doch darf man darin nicht ein bloses Nachahmen finden, sondern es ergiebt sich daraus des Meisters höchste Vertrautheit mit der edeln und einfachen Schreibweise der Kunstler der genannten Jahrhunderte; und womit man sich so mit voller Liebe jahrelang beschäftigt hat, das wirkt endlich auch auf die eigenen Erzeugnisse; der Styl des grossen Tonmeisters, den sich ein Künstler zu seinem Vorbilde auserkoren, geht mit der Zeit in den seinigen über.

Das Hiller'sche Choralbuch, welches 1793 erschien, wurde dem 1796 in unseren Stadtkirchen eingeführten Gesangbuche angepasst und es finden sich daher Dinge vor, welche auf diese Weise nicht anders zu erwarten sind.

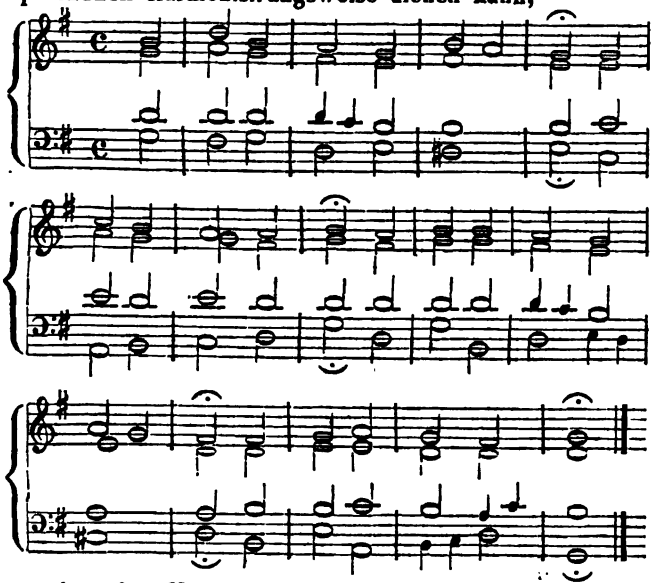
Erstlich ist nicht darauf Rücksicht genommen worden, wie eine Melodie zum Character des Liedes sich eignete; daher finden wir so häufig zwischen der Melodie und dem Liede die grössten Widersprüche. Wie viel Lieder erhebenden, erfreulichen Inhalts wurden nicht nach der Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" oder: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" gesungen. Statt der ersteren düstern Moll-Melodie, No. 89 des alten Choralbuches, pflegte man häufig die 90: „O grosser Gott du reines Wesen" zu verwenden, doch da dieselbe in einigen Gemeinden der Stadt nicht allbekannt war, wurde die 89 für alle Lieder dieses Metrums genommen, was bei einigen 90 Liedern des alten Gesangbuches der Fall war. Lieder, wie z. B. No. 166, 180, 452, 508, 837, so wie andere mit eigener Melodie überschriebene, konnten theils wegen des nicht Zutreffens, theils wegen des gar nicht Vorhandenseins einer Melodie nicht gesungen werden; und wollen wir auf die Widersprüche eines Liedes mit der Melodie zurückkommen, so findet sich der schlagendste Beweis in No. 803 beim Tode eines Landesherrn, welches Lied nach der Melodie: „Nun freut euch lieben Christen," so wie in No. 169 ein jubelvolles Osterlied, dessen vierter Vers anfängt: „Preiset ihn, den Ueberwinder" u. s. w., welches nach der Melodie: „Ach was soll ich Sünder machen" gesungen werden soll. Diesen Uebelständen ist in unserm neuen Choralbuche abgeholfen worden. Alle Melodieen passen genau zum Metrum und Character des Liedtextes. Das von Hiller angewandte Abkürzungssystem konnte häufig zu grossen Irrungen Anlass geben, man betrachte nur z. B. No. 51 seines Choralbuchs, so wie „Herr Gott dich loben wir," wo drei- und sechsfache Repetitionen vorkommen. Irrungen sind nach dem Becker'schen Buche nicht mehr möglich, indem sich alle Melodieen ausgedruckt vorfinden und die mehr für den Schülerchor bestimmten Gesänge, wie das genannte „Herr Gott," welche sich im Anhange befinden, sogar mit dem Texte versehen sind.

Anstatt dass früher für manches Lied sich 4—5 bekannte Melodieen vorfanden, worunter der Organist nach seinem Geschmacke wählen konnte, ist ihm jetzt keine Wahl mehr gelassen, indem für jedes Lied nur eine, die ihm entsprechende, Melodie vorgezeichnet ist. Wie angenehm muss es aber auch der Gemeinde sein, vorher zu wissen, welche Melodie gesungen wird, und durch dieses strenge Beibehalten ist es dann leicht möglich, selbst entfremdete Melodieen eingänglich zu machen. Die Herren Geistlichen sind jetzt in den Stand gesetzt, jedes Lied, welches zu ihrer Predigt passt, wählen zu können, ohne

sich durch das Unbekannte einer Melodie abhalten zu lassen. Es wäre sehr zu wünschen, dass alle Choräle, die im neuen Choralbuche stehen, auch wirklich gehört würden; jetzt ist es möglich, der Gemeinde auch fremde Melodieen beizubringen, da unser ganzer Kirchengesang in dieser Hinsicht eine Umgestaltung erlebt, was bei Fortbenutzung des alten Choral- und Gesangbuches nach fast fünfzigjährigem Gebrauche nicht möglich sein würde, weil Alles zu tief wurzelt. Nun aber, wo Jedermann begierig auf die neuen Liedertexte und die dazu gehörigen Melodieen ist, bedarf es ganz kurzer Zeit, um auch ganz neue Melodieen einzuführen.

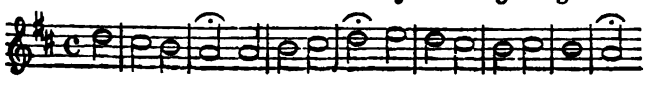
Das neue Choralbuch enthält allgemein bekannte und fremde Melodieen, unter welche letzteren alte, vergessene und die vom Verfasser selbst componirten gehören.

Die selbst entworfenen wurden nöthig, wo keine bekannte oder fremde für Character und Metrum passen wollte, und stehen dieselben an Würde anderen nicht nach, wie aus diesem Chorale, einem der kleinsten, zu ersehen ist, welcher auch zugleich als Beleg der oben besprochenen Harmonisirungsweise dienen kann,

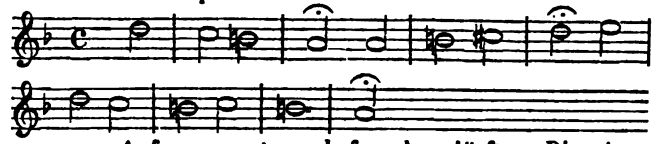


so ging der Verfasser doch damit sehr vorsichtig zu Werke.

So wurde z. B. zum Confirmationsliede No. 627 die Melodie: „Komm heiliger Geist" gewählt, und obgleich wegen dessen Metrum in der vierten Zeile der Melodie ein Tact wegbleiben muss, so zog sie der Verfasser, da sich keine passende alte ermitteln liess, doch der eigenen Composition vor, da es eine sehr missliche Sache ist, eine ganz fremde Melodie zu einem Liede zu nehmen, welches blos alle Jahre einmal gesungen wird. Würde also der Benutzung aller Melodieen nichts entgegenstehen, so sei hier aber noch von den Umständen gesprochen, welche zumal den bekannten ein fremdes Ansehen geben können. Gleich No. 1 des Choralbuchs: „Ach Gott und Herr" wurde bis jetzt so gesungen:

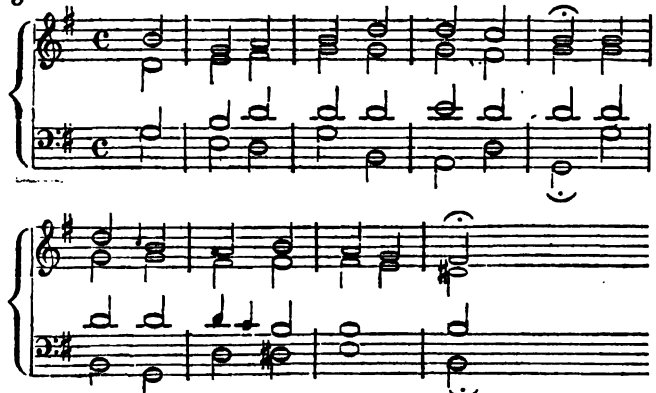


und wird auch zu No. 273 des Gesangbuches so beibehalten; für No. 142 setzte der Verfasser diese Melodie dem Liedcharacter gemäss, aber rein dorisch ohne Cis, ausser beim Strophenschluss:

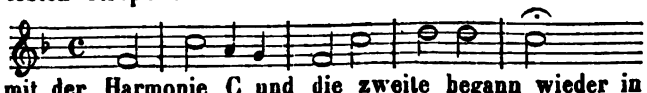


was vom Anfang an etwas befremden dürfte. Die einer Melodie untergesetzte Harmonie kann dieselbe so verändert erscheinen lassen, dass die Gemeinde eine Veränderung in der ersteren vermuthet.

Seit ungefähr acht Wochen habe ich bei Benutzung des neuen Choralbuchs zu Liedern des alten Gesangbuches in meiner Kirche dies zu bemerken Gelegenheit gehabt. Wenn der Organist streng auf die vorgeschriebene Harmonie hält, was er meiner Ansicht nach der Gemeinde schuldig ist, zumal bei Strophencinsätzen, so prägt sich diese dem Gehör mit der Zeit eben so ein, als die Melodie selbst. Seit beinahe fünfzig Jahren hört man in der Kirche zu der Melodie: „Nun ruhen alle Wälder" folgende Harmonie:

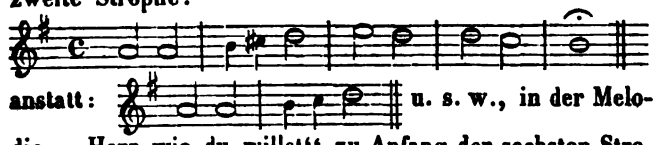


Die zweite Strophe schliesst mit dem Dominantdreiklang von E moll und die dritte setzt mit dem tonischen Dreiklange dieser Tonart ein. Nach der neuen Harmonisirung geschieht der Schluss der zweiten Strophe auf dem Dominantdreiklange von G dur und der Anfang der dritten auf dem tonischen Dreiklange dieser Tonart. Schon gegen den Schluss der zweiten Strophe hin ist die Hinneigung zum Dominantendreiklang von E nach der ersten Harmonisirung so in Aller Ohren, dass die jetzige Behandlung beim erstmaligen Hören befremden muss; doch nach dem Spielen einiger Verse bemerkte ich, dass man sich sowohl hieran, als auch an alle abweichenden Harmonieen und Modulationen des neuen Buches bald gewöhnen werde. Die Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" schloss nach Hiller's Harmonisirung in der ersten Strophe:



mit der Harmonie C und die zweite begann wieder in dieser Tonart; nach der neuen Weise geschieht der Schluss der ersten und der Anfang der zweiten Strophe in F dur, und dem ersten Strophenschlusse geht der kräftige B-Drei-

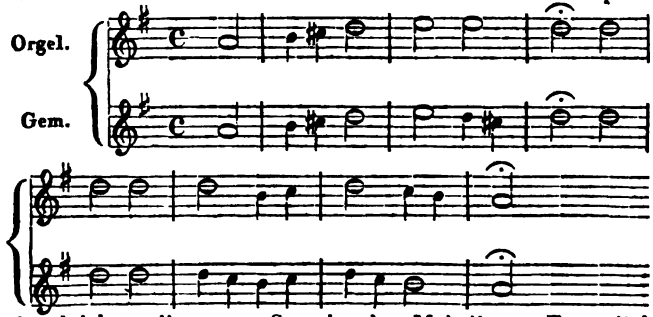
klang voraus. In dieser Melodie wird man besonders die Würde der alten Harmonisirungsweise erkennen. Möchte man doch aber von nun an recht auf die Orgel und den Sängerchor hören! Welch' ganz entstellter Gesang ist mir schon zur vierten Strophe der Melodie: „O Gott du frommer Gott" vorgekommen, wie beharrlich singt man in der Melodie: „Meinen Jesum lass ich nicht" die zweite Strophe:



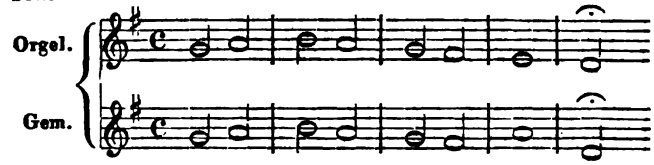
anstatt:

u. s. w., in der Melodie: „Herr wie du willst" zu Anfang der sechsten Strophe immer h anstatt gis, ohne sich an die Orgel zu kehren.

Wie verunstaltet man häufig die Melodie: „Lobt Gott ihr Christen" in der zweiten und dritten Strophe:

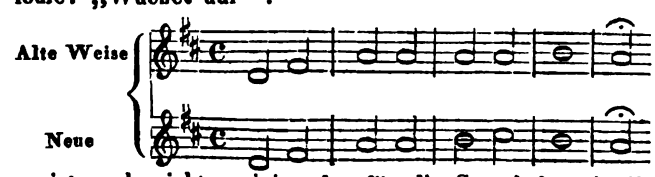


desgleichen die erste Strophe der Melodie: „Freu dich sehr o meine Seele"



wo bei der vorletzten Note der Organist die Unterdominante von G und bei der letzten den G-Dreiklang hören lässt. Die Gemeinde kehrt sich hieran aber nicht, sondern verlangt nach ihrem Gesange einen Schluss in D dur, wo dann das vorhergehende A mit dem durch die Quarte verzögerten Dominantdreiklange zu besetzen wäre.

Welch' lästiger Zusammenklang muss da nicht aus Gesang und Orgelspiel entstehen! Vielmal erfasst aber auch die Gemeinde das Richtige und der Verfasser hat dieses durch jahrelange Erfahrung bestätigte, begründete Abweichen einer Melodie in seinem Werke aufgenommen. So z. B. in der fünften und sechsten Strophe der Melodie: „Dir, dir Jehovah" No. 26 des Choralbuches, in der letzten Strophe der Melodie: „O grosser Gott" No. 96 des Choralbuches, in der ersten Strophe der Melodie: „Wachet auf":



es ist auch nichts peinigender für die Gemeinde, als die vier a des zweiten und dritten Tactes zu singen. Wenn nun noch ausserdem manche Melodie ihrer bisherigen Sangweise nach in Etwas verändert erscheinen sollte, so schreibe man das nicht der Willkür des Verfassers zu, sondern nehme in dieser Veränderung die Originalschrift an; denn im Hiller'schen Buche befindet sich manche durchgehende Note in einer Melodie, welche theils gar nicht hineingehört, theils auf falschem Tacttheile steht. Dahin gehören die Melodieen: „Aus meines Herzens Grunde" erste und sechste Strophe, — „Herr wie du willst" zweite Strophe, — „Schmücke dich o liebe Seele" erste Strophe, — „Warum sollt ich mich denn grämen" letzte Strophe, — welche hier gegen früher ganz verändert ist, wo sie unbegreiflicher Weise in der Parallele der Grundtonart schloss und hier im Grundtone selbst.

Es bleibt nun nur noch übrig, einige Worte über die Anordnung des Choralbuches selbst, so wie über die Ausführung der Choräle Seitens des Organisten anzuführen. Alle Choräle befinden sich in alphabetischer Ordnung (die alphabetische Ordnung ist in vieler Hinsicht der von Hiller benutzten metrischen vorzuziehen) vollständig ausgedruckt und mit dem Namen des Componisten, oder wenn dieser nicht immer zu ermitteln war, mit der Angabe des Jahrhunderts, dem sie angehören, versehen vor, und es sind deren 132. In einem Anhange giebt der Verfasser diejenigen geistlichen Gesänge, welche mehr für den Schülerchor, als für die Gemeinde, bestimmt sind. Hierher gehören z. B. „Herr Gott dich loben wir," die Litaney u. s. w., welche Gesänge sämmtlich mit Text versehen und vollständig ausgedruckt sind. Das Vater unser und die Worte des Abendmahls von der Composition des Verfassers, wie Beides seit längerer Zeit schon in der Nicolaikirche gesungen wird und durch Begleitung der Orgel immer einen tiefen Eindruck auf die Versammlung hervorbrachte, bilden den Schluss des ganzen Buches. Da unsere Stadtorgeln, wie es schon bei einigen der Fall ist, mit der Zeit alle in der jetzt üblichen Instrumentstimmung, dem Kammerton, stehen werden, so nahm der Verfasser bei Melodieen, deren Character es zumal entsprach, darauf Rücksicht und setzte sie einen, manchmal sogar zwei und drei Töne höher. Die Organisten, deren Orgeln noch die alte Stimmung, die im Chorton, haben, müssen da nun freilich transponiren, da diese um einen Ton höher steht, als die Kammertonstimmung, und erlaube ich mir darüber meine bei Benutzung des Buches gemachten Erfahrungen mitzutheilen: Choräle, die das zweigestrichene *f* als höchsten Ton haben, brauchen nicht transponirt zu werden, wenn derselbe nicht zu Anfang, dann nicht zu oft und in Umgebung der unter ihm liegenden Töne erscheint. Choräle, die das zweigestrichene *fis* nur einmal als höchsten Ton bringen, können bleiben; man sang diesen Ton schon bisher in der Melodie: „Wachet auf," welche man wegen der Tiefe des Anfanges auch nicht weiter herabrücken konnte. Kommt aber das *fis* wiederholend und in Umgebung seiner hohen Töne vor, so muss allemal transponirt werden, z. B. in der Melodie: „Nun danket alle Gott." Ueber Choräle, die gar das zweigestrichene *g* erfordern, ist nach dem Bemerkten nichts weiter zu erwähnen, in allen diesen Fällen ist Transposition nöthig,

weil sonst der Gesang wegen zu grosser Anstrengung der Stimme oder Unerreichbarkeit dieser Höhe verstummen müsste.

Somit sei dieses schöne Werk, welches mit dem Gesangbuche ein einiges Ganze bildet, gleich den Choral- und Gesangbüchern der früheren Zeit, der Theilnahme aller Derer empfohlen, die Liebe zur Kirche und Sinn für wahrhaften Choralgesang hegen. Möge der verehrte Herr Verfasser Belohnung für seine Leistungen in der Anerkennung finden, die man ihm hier und anderwärts zu zollen nicht versagen wird.

Leipzig. *Hermann Schellenberg.*

Nachrichten.

Königsberg. Herr Dr. *Robert Schumann* und dessen Gattin *(Clara Wieck)* haben uns so eben verlassen, und ich beeile mich, Ihnen den günstigen Eindruck zu schildern, den das ausgezeichnete Spiel dieser Virtuosin hier hervorbrachte. Die Ansicht, dass Mad. *Schumann* unter den bekannten Claviervirtuosinnen ersten Ranges die hervorragendste Künstlerin sei, war allgemein. Ich für meine Person möchte sie die Königin des Clavierspiels nennen, so sehr beherrschte sie das Instrument und ihre Kunst, nicht allein durch die bewundernswürdigste Fertigkeit, sondern mehr noch durch einen gewissen Adel des Spiels, durch graziösen Zauber, welche sich nirgends, selbst nicht in den schwierigsten Aufgaben, verleugneten. Es konnte nicht fehlen, dass man hier, wo man *Liszt* hörte, mit Vergleichungen bei der Hand war, und ein Gefallen daran fand, seine Meinung darnach zu modeln; allein mit Unrecht. Beide Personen, seltene Phänomene, sind jedoch sehr verschieden. *Liszt* reisst durch eine die Schranken des Möglichen fast überbietende, wildstürmende Bravour zum Staunen hin; *Clara Schumann* hingegen rührt durch Grazie und Anmuth. Daher die Erscheinung, dass die Letztere Kenner und Liebhaber in gleichem Grade entzückte, während der Erstere im Allgemeinen überwiegend mehr bei Laien Beifall fand. Ihnen imponirte die Körperanstrengung, das flatternde Haupthaar, die auf- und niederwogenden Hände, das Rauschen der Hämmer, Dinge, bei deren Wahrnehmung nur die Thatkraft der äussern Sinne beansprucht wird; doch der sanfte Reiz, den ein zartes, seelenvolles Spiel hervorbringt, verlangt vom Hörer mehr, verlangt Tiefe des Gemüths, verlangt die Fähigkeit, ihn zu erkennen, zu verstehen und in stillem Entzücken mitzuempfinden. — Unter den Stücken, welche in den beiden sehr besuchten Concerten, am 2. und 3. Februar, vorgetragen wurden, erregten das bekannte Concertstück von *C. M. v. Weber* in F, Gondel- und Frühlingslied von *Mendelssohn*, Capriccio von *Scarlatti*, Sonate (D moll) von *Beethoven*, Mazurek von *Chopin*, und besonders Fantasie über Themen aus Moses von *Thalberg* den meisten Enthusiasmus. Die Arpeggien in letzterm, ein wahrhaft reizendes Säuseln, welches die Hauptmelodie umspielt, zu schildern, geht über jeden Wortausdruck. Diese Art der Behandlung hörte Referent in solcher Vollendung ausgeführt von Mad. *Clara Schumann* zum ersten Male. Unter den wenigen uns dargebotenen Compositionen der Concertgeberin und ihres Gatten zeichnete sich das Lied: „Der Nussbaum" von *Rob. Schumann* aus, welches Referent als trefflich zu bezeichnen nicht umhin kann. Beide reisten am 4. Februar über Tilsit nach Riga und Petersburg, wo neue Lorbeern die Künstlerin erwarten. — Unter andern Künstlern, die uns früher besuchten, nenne ich die Herren *Lund* und *Molique*. Der Erstere, ein junger Däne, in Deutschland noch wenig bekannt, verdient jedoch alle Aufmerksamkeit. Er steht, obwohl erst 21 Jahr alt, bereits auf einer höhern Stufe der Ausbildung. Von seinem Fleisse ist zu erwarten, dass er sich dereinst den grössten Virtuosen wird anreihen können. Herr *Lund* erschien im December v. J. und liess sich seitdem in mehreren Concerten mit Beifall hören. Sein Ziel ist ebenfalls Petersburg, wohin er am 22. Januar von hier abging. Noch während seines Hierseins traf der Hofconcertmeister *Molique* ein, wie bekannt, als Componist und Virtuose gleich ausgezeichnet. Ueber sein höchst gediegenes Spiel etwas zu sagen, dürfte überflüssig sein, da sein Name von europäischem Rufe ist. In zwei sehr besuchten Concerten, am 20. und 24. Januar, erwarb er sich den lautesten und allgemeinsten Beifall. Auch er ist nach Petersburg abgegangen, und wird daselbst die Zahl der Virtuosen vermehren, welche in der Fastenzeit die Russen mit ihrer Kunst zu speisen gedenken. — Was die sonstigen Productionen des verwichenen Jahres betrifft, so erwähnen wir zuerst Herrn *Kotzolt*, der uns in mehreren besuchten Soiréen durch seinen schönen Gesang erfreute. Er besitzt eine wohltönende und wacker ausgebildete Bassstimme, im Umfange von mehr als zwei Octaven; sein Vortrag bekundet eine vortreffliche Schule. Dies bewies er, wie in seinen Soiréen, so auch in der Aufführung des Faust vom Fürsten *Radziwill*, welche durch den hiesigen Universitäts-Musik-Director *Sämann* um diese Zeit veranstaltet wurde, und in welcher Herr *Kotzolt* die Basspartieen übernommen hatte. Die Theilnahme an dieser Composition war so ausgedehnt, dass, wie bei früheren Aufführungen, auch diesmal eine Wiederholung gewünscht und diese unter gesteigertem Beifall ausgeführt wurde. — Das grossartigste Unternehmen des vorigen Jahres, das vom MD. *Sämann* zu Marienburg veranstaltete Musikfest, übergehe ich, da Ihr Blatt einen von anderer Feder aufgezeichneten, ausführlichern Bericht, als diese Zeilen gestatten, bereits geliefert hat. — Durch Herrn MD. *Riehl* wurde in gewohnter Weise am Charfreitage der Tod Jesu von *Graun* gegeben. Diese Aufführung wurde vorzugsweise von den Verehrern dieser Musik zahlreich besucht und beifällig aufgenommen. Die Aufführung mehrerer anderer Kirchenmusiken, welche mit Orchesterbegleitung componirt sind, mit Orgelbegleitung, hätte Herr *Riehl* wohl besser unterlassen. — Die Herren *Gervais* und *Sobolewski* arrangirten jeder einen Cyclus von Soiréen. An Herrn *Gervais* ist anzuerkennen, dass er einem gewissen Grundsatze treu blieb, nämlich dem, nur Modernes und zwar Zusammenpassendes vorzuführen. Dies können wir von Herrn *Sobolewski* nicht rühmen, dessen Soiréen ein Gemisch der heterogensten Dinge enthielten, eine wahre Satyre auf die Musik. Im Herbst führte Herr *Kahle* „Die sieben Schläfer" von

Löwe auf. Schon früher von Herrn MD. *Riehl* hier gegeben, erweckte dieses Werk keine besondere Theilnahme; es hatte jetzt dasselbe Schicksal. Bessere Hoffnungen erregte die durch Herrn *Sobolewski* angekündigte Aufführung des Oratoriums: „Cäcilie" von *Rungenhagen*. Leider wurden sie nicht erfüllt. Die Compositionen dieses Meisters gehören zu den solidesten der neuern Zeit. Nur mit Entrüstung können wir daher der Aufführung jenes Werkes gedenken. Gern möchten wir Herrn *Sobolewski* wegen des winzigen Orchesters von etwa vier Violinen, zwei Bratschen, zwei Violoncellos u. s. f., welches meistens durch Dilettanten besetzt war, entschuldigen, da das Theaterorchester nicht immer zu haben ist; allein die ganze Aufführung erschien so sehr übereilt, dass wir nicht umhin können, ein solches Verfahren ernstlich zu rügen. Gern erkennen wir lobend an, dass die durch Herrn *Sobolewski* aufgeführten Chöre zur Antigone von *Mendelssohn* ungleich besser geübt waren, als in dem *Rungenhagen*'schen Werke. Allein eine Vorlesung über die Musik der alten Griechen hätte Herr *Sobolewski* den Hörern erlassen sollen.

In Hinsicht unserer Theaterverhältnisse ist noch zu berichten, dass der jetzige Director *Tietz* bis jetzt, wie man zu sagen pflegt, gute Geschäfte machte. Die Hauptmitglieder der Oper sind: Dem. *Sack*, erster Sopran, eine recht brave Sängerin mit guter Schule, Dem. *Haller*, zweite Sängerin mit schöner Stimme, besonders für getragenen Gesang, Mad. *Pohlmann-Cressner* mit noch recht angenehmer Stimme und vortrefflicher Schule, Herr *Grünbaum*, erster Tenor, mit zwar nicht sehr hoher aber ziemlich angenehmer Stimme und guter Schule. Ein tüchtiger Bass fehlt, da Herr *Boschi* mit ziemlich guter Stimme entschieden Bariton ist. Vorzüglich günstig war der Direction das Erscheinen der Mad. *Schröder-Devrient*, welche in fünfzehn Vorstellungen Haus und Casse füllte. Sie trat als Desdemona, Donna Anna (ein Mal), als Romeo, Norma, Emmeline, Fidelio, Rezia und Lucrezia Borgia (zwei Mal) und — man muss es gesehen haben, um es zu glauben — als Fenela in der Stummen von Portici auf. Die letzte Partie abgerechnet, welche einer Sängerin von solchem Rufe nicht würdig erscheinen dürfte, waren die übrigen Darstellungen ausgezeichnet; der Ton ihrer Stimme war selbst in den höchsten Lagen, wenn gleich nicht ohne Anstrengung gebildet, noch immer wohltönend, der Vortrag und Ausdruck edel und wahr und die Verbindung ihres schönen dramatischen Gesanges mit dem vollendetsten Spiele meisterhaft. Möchte uns bald ein ähnlicher Genuss werden!

Berlin. (Beschluss.) Die königliche Oper eröffnete das neue Jahr mit dem trefflichen Don Juan, wie die Königsstädtische Bühne mit Don Giovanni. Am 7. und 9. Januar d. J. wurde die im December v. J. hier sehr sorgsam eingeübte Oper: „Der fliegende Holländer," von dem königl. sächsischen Hofcapellmeister *Richard Wagner* nach der bekannten Erzählung des Capitän *Marryat* gedichtet und in Musik gesetzt, auf der königlichen Bühne, unter Leitung des Componisten, zum ersten Male gegeben und am 9. d. wiederholt.

Bei der grossen Theilnahme, welche sowohl diese Oper, als *Wagner's* „Rienzi" bekanntlich in Dresden gefunden hat, war die Erwartung auf das neue Werk sehr gespannt und das Schauspielhaus fast überfüllt. Nach der den Seesturm vorbereitenden, anhaltend stark instrumentirten und viel modulirenden Ouverture waren die Zuhörer noch zu überrascht und betäubt, um ein bestimmtes Urtheil über den musikalischen Werth der complicirten Composition abgeben zu können. Auch die sehr dramatische Introduction mit den characteristisch originellen Matrosenchören führte noch zu keinem zuverlässigen Resultat. Nach der Arie des Holländers, welchen Herr *Bötticher* vortrefflich sang und darstellte, blieb ehrende Anerkennung nicht aus, eben so auch bei der folgenden, nur zu wortreichen Scene mit Daland, dem norwegischen Seefahrer, von Herrn *Zschiesche* ganz im derben Character des Nordländers gegeben, energisch und sehr deutlich in der Aussprache gesungen. Die neue von *Gerst* sehr effectvoll aufgestellte Meerdecoration mit zwei Segelschiffen imponirte bei der nur mässigen Breite und Tiefe der Bühne um so mehr. Im zweiten Act gefiel das Spinnerlied der Mädchen und Senta's Ballade, von Dem. *Marx* mit ergreifendem Ausdruck gesungen. Das folgende Duett von Senta und Erik (Herr *Mantius*) gewährte einen wohlthuenden Ruhepunct auf die vorigen Gemüthsaufregungen des Schauerlich-Phantastischen. Auch Daland's Bassarie machte gute Wirkung. Am Höchsten steigerte sich diese indess bei dem ungemein schönen Duett und Terzett von Senta, dem Holländer und Daland, nach welchem Dem. *Marx*, die Herren *Bötticher* und *Zschiesche*, mit dem verdienstvollen Tonsetzer Herrn Capellmeister *Wagner* (wie auch nach beendeter Oper) gerufen wurden. Der nach Wahrheit des Ausdrucks und Characteristik mit Erfolg strebende Componist hat in der That in den Gesängen des Holländers und der Senta ächt dramatische Höhe erreicht. Nur in der Modulation und Instrumentirung überbietet der originelle, kenntnissreiche Componist sich öfter. Auch hat seine Composition, welche viel schöne Melodieen, nur zu vereinzelt enthält, deshalb nicht Abschnitte genug, weil meistens die gewohnte Form der Musikstücke vermieden wird, wie z. B. die Recitative, welche durch declamatorische Gesangstücke ersetzt werden. Wenn die Blechinstrumente übrigens oft zu sehr hervortraten, so ist billig zu berücksichtigen, dass solche in dem kleineren Raume des Schauspielhauses die schwächer besetzten Saiteninstrumente decken mussten, wie dies auch jetzt in andern, stark instrumentirten Opern neuerer Zeit geschieht. Im dritten Act besonders war die Stärke der Matrosenchöre in der Instrumentation zu vorherrschend. Ein Contrast von Gesang ohne Begleitung würde hier (besonders im mysteriösen Geisterchor) sehr von Wirkung sein. Erik's Cavatine ist ein sehr angenehmes Gesangstück. Der tragische Schluss, Senta's Tod in den Wellen, wie die Verklärung des liebenden Paares, effectuirte ungemein, und war dem romantischen Character der Oper angemessen, welche so vorzüglich, wie hier, ausgeführt, auf allen den Bühnen Glück machen wird, wo man nicht zu sehr durch den üppigen Reiz italienischer Melodieen verweichlicht ist, und einen kräftigen Geistesgenuss ertragen kann. Auch

nach der zweiten Vorstellung wurde der Componist mit den Hauptdarstellern gerufen. Derselbe hat Berlin bereits am 10. d. wieder verlassen. „Rienzi" hoffen wir künftig im neuen Opernhause zu hören, dessen Bau bereits bedeutend vorgeschritten ist.

Das nicht gewöhnliche Talent des vielseitig gebildeten Tondichters verdiente und fand sonach auch hier, wie in Dresden, auszeichnende Anerkennung. Uebrigens rechtfertigt die schauerlich-düstere Handlung des „fliegenden Holländers" meistens auch das Excentrische der musikalischen Composition, deren geistiger Werth unverkennbar ist.

In *Meyerbeer's* „Hugenotten" gab Herr *Härtinger* vom königlichen Hoftheater zu München den Raoul drei Mal, demnächst den Sever in Norma, Otello (besonders gelungen) und Florestan in Fidelio zwei Mal mit vielem Beifall. Die Bruststimme dieses Tenoristen ist stark austönend, rein und umfangreich, in der Gesangmethode jedoch noch nicht völlig ausgebildet, daher der Tonansatz zuweilen etwas rauh, auch die Kopfstimme nicht genug mit der wohlklingenden Bruststimme verbunden wird. Im Mezza voce ist der, auch durch seine Persönlichkeit für Heldenrollen in der Oper wohl geeignete Sänger vorzüglich; in der Stärke dagegen übernimmt er sich öfters, was besonders im kleineren Raume des Schauspielhauses keine gute Wirkung macht, wenn es auch oft Applaus erzwingt. Mad. *Schröder-Devrient* ist als Valentine in den „Hugenotten" bis jetzt zwei Mal mit besonders günstigem Erfolge, ausserdem als Desdemona in Otello mit weniger Glück, den dritten Act ausgenommen, ferner als Leonore in Fidelio mit grosser Sensation, wie als Romeo in den „Montecchi und Capuletti" mit ungemeinem Erfolge aufgetreten, in welcher (zu hohen Preisen gegebenen) Oper Herr *Härtinger* den Tebaldo und Dem. *Tuczeck* die Giulietta sangen. — „Carlo Broschi" und „Der Wildschütz" sind im Januar nur ein Mal bei vollem Hause wiederholt worden.

Die italienische Oper hat durch die Gastrollen des berühmten *Moriani* einen neuen Aufschwung gewonnen. Derselbe debütirte bis jetzt als Gennaro in Lucrezia Borgia zwei Mal, als Alamir in Belisario und Edgardo in Lucia di Lammermoor, besonders in letzterer Oper mit grossem Beifall, der indess doch nicht dem Enthusiasmus der Dresdner im vergangenen Sommer gleich kam. *Moriani* wird noch einige Zeit hier verweilen.

Ein eigenthümliches Ereigniss war das plötzliche Verbot des vom Gesammtpersonale der königl. Schauspiele mit Allerhöchster Genehmigung für den 22. Januar veranstalteten musikalisch-declamatorischen Academie zu wohlthätigem Zweck. Im zweiten Theile dieser Academie sollten die im nachstehenden Programm bezeichneten Nationallieder, durch einleitende Gedichte verbunden, gesungen werden. Vermuthlich muss hier eines oder mehrere der Lieder oder Gedichte anstössig befunden worden sein. Da indess das Programm die Censur passirt hatte, so hätte doch jedenfalls eine Weglassung einzelner Stücke, oder das Verbot des ganzen Concertes früher geschehen können, als denselben Nachmittag durch Anzeigen an den Strassenecken, welche Wenige bei dem Regen- und Schneewetter gelesen hatten, und daher sorglos nach dem Concertsaale wanderten oder fuhren, um so mehr, als die Zeitungen anzeigten, dass das Concert bestimmt Statt fände. Die Damen, welche die Wagen bereits verlassen hatten, litten besonders durch diese Surprise. Das Entréegeld wurde übrigens, bei Ablieferung der Billette, zurückerstattet.

Herr General-Musik-Director *Meyerbeer* hat bis jetzt noch keine Oper dirigirt, sondern dies dem Herrn CM. *Henning* überlassen. Es heisst, dass der berühmte Tonsetzer an Augenschwäche leidet. Ob sonstige Gründe seiner Zurückgezogenheit vorwalten, ist nicht bekannt. Doch wäre seine einflussreiche Wirksamkeit bei der königl. Oper eben so wünschenswerth, als sich diese Seitens des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* bei den Symphonie-Soiréen der königl. Capelle zum Gedeihen der Instrumentalmusik bereits bewährt hat.

Der Pianist Herr *Mortier de Fontaine* giebt mit seiner Gattin am 2. d. M. ein Concert, in welchem derselbe das Pianoforte-Concert in Gmoll von *Mendelssohn-Bartholdy* und ein *Händel*'sches Clavier-Concert vortragen, und Mad. *Mortier de Fontaine* eine Arie aus der Oper Mitrane vom Abbé *Francesco Rossi* (im Jahre 1686 componirt), auch eine Scene aus *Gluck's* Orfeo ed Euridice singen wird. Das Nähere hierüber künftig.

Erster Theil. (Gesang- und Instrumentalpiecen der anwesenden Virtuosen.) — *Zweiter Theil.* Anthologie der europäischen National-Lieder, durch einleitende Gedichte von *W. v. Merkel*, *H. v. Mühler*, *O. Gildemeister*, *H. Smidt* und *L. Schneider* verbunden, und zusammengestellt von *L. Schneider*. Für grosses Orchester eingerichtet von dem königl. Musikdirector Herrn *Taubert*. Ausgeführt von dem Gesammtpersonale der königl. Schauspiele. 1) Einleitung in die Anthologie der Nationallieder, gedichtet von *H. v. Mühler*. 2) Einleitung zu dem französischen Nationallied, gedichtet von *H. Smidt*. „Vive Henri quatre!" gesungen von den Herren *Mantius*, *Bader*, *Ditt*, *Heinrich*, *Beer*, *Mickler*, *Bötticher*, *Blume*. 3) Einleitung zur Marseillaise, gedichtet von *L. Schneider*. „Die Marseillaise," gesungen von Herrn *Zschiesche* und dem Chor. 4) Einleitung zu der russischen Volkshymne, gedichtet von *L. Schneider*. „Gott sei des Czaaren Schutz," gesungen von den Herren *Mantius*, *Bader*, *Blume* und *Bötticher*. 5) Einleitung zu der portugiesischen Kaiser-Hymne, gedichtet von *L. Schneider*. „Hör' es, Vaterland und König!" gesungen von Herrn *Bötticher* und dem Chor. 6) Einleitung zu der spanischen Riego-Hymne, gedichtet von *O. Gildemeister*. „Riego-Hymne," gesungen von den Herren *Bader*, *Bötticher* und dem Chor. 7) Einleitung zu dem englischen Volkslied, gedichtet von *H. Smidt*. „Rule Britannia," gesungen von Fräul. *Tuczeck* und dem Chor. 8) Einleitung in das holländische Nationallied, gedichtet von *H. Smidt*. „Wem Niederländ'sch Blut in d'Adern fliesst," gesungen von Frau *v. Fassmann*. 9) Einleitung in das schwedische Nationallied, gedichtet von *O. Gildemeister*. „König Carl Johann," gesungen von Herrn *Ditt* und dem Chor. 10) Einleitung in das dänische Nationallied, gedichtet von *H. Smidt*. „Held Christian stand am hohen Mast," gesungen von Fräul. *Marx* und Chor. 11) Einleitung in das deutsche Nationallied, gedichtet von *H. Smidt*. „Prinz Eugen der tapfre Ritter," gesungen von den Herren *Mantius*, *Bader*, *Mickler*, *Bötticher* und dem Chor. 12) Einleitung zu Lützow's wilder Jagd, gedichtet von *L. Schneider*. „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein," gesungen von den sämmtlichen Sängern der königl. Oper. 13) Einleitung zu dem österreichischen Nationallied, gedichtet von *H. Smidt*. „Gott erhalte Franz den Kaiser," gesungen von Herrn *Mantius* und dem Chor. 14) Einleitung zur preussischen Volkshymne, gedichtet von *W. v. Merckel*. „Borussia," componirt von *Spontini*, gesungen von den Damen *v. Fassmann*, *Marx*, *Tuczeck*, *Hofkuntz*, *Ferber* und dem ganzen Personal der königl. Oper.

Aus *Breslau*. (Januar.) In der letzten Zeit sind einige grössere Compositionen hiesiger Tonsetzer gegeben worden, welche in dieser Zeitung erwähnt zu werden verdienen. Zuerst eine neue Oper des Capellmeisters am hiesigen Theater *E. Seidelmann*: „Das Fest zu Kenilworth.“ Der bekannte Roman bietet für die Oper insofern kein günstiges Motiv, als Emmy, die Heldin, als unschuldiges Opfer fällt, was leicht bei dem Zuschauer Indignation erwecken kann. Der Dichter lässt sie daher gerettet werden, und zwar durch Elfen, unter deren Schutz er sie von vorn herein stellt. Für Abwechslung ist gesorgt, und das Ganze nur eher zu bunt gehalten. Dem Componisten aber könnte noch viel wirksamer in die Hände gearbeitet sein. Die Musik zeigt Erfahrung, Fleiss und Geschicklichkeit, entbehrt aber einer gewissen Einheit des Styls, was bei einem fortdauernd mit Einstudiren von Werken des verschiedensten Styles beschäftigten Tonkünstler nicht befremden kann. So begegnen uns denn wohl Anklänge aus diesem und jenem Tonmeister; dies schliesst nicht aus, anzuerkennen, dass Musikstücke von freier, frischer Gestaltung, glückliche Würfe, die entscheidende Wirkung thun, nicht fehlen. Diese Nummern hier einzeln zu bezeichnen, wäre fruchtlos; nur so viel, dass der dritte Act sehr viel dramatische Lebendigkeit in der Musik offenbart, dass die Elfenchöre, auch einige heitere Lieder, allgemein gefallen haben. Ueberhaupt hat die Oper, die binnen Kurzem vier Mal gegeben worden ist, Beifall erhalten.

Ferner haben wir von zwei neuen Symphonieen hiesiger Componisten, die beide in den Concerten der deutschen Gesellschaft gegeben worden sind, zu berichten. *A. Hesse* hat seine sechste Symphonie (E moll) aufgeführt, welche uns einen Fortschritt in der Entwickelung dieses in Deutschland bereits allgemein bekannten Componisten zu bezeichnen scheint, womit wir einen nicht blos äusseren, sondern inneren Fortschritt meinen, denn kenntnissvolle und gewandte Schreibart hat er längst bewährt. Er hat die Form diesmal nicht mehr blos mit mathematischer Genauigkeit, sondern mit Freiheit behandelt, und die ihm eigenthümliche scharfe Gliederung jedes einzelnen Theiles in lebendigeren Fluss gebracht. Wir halten übrigens den zweiten Satz, ein mit einem Allegretto verwebtes Andante, und den letzten, der in ungemein frischem Schwunge bei contrapunctischer Freiheit sich vorwärts bewegt, für die trefflichsten Theile des Ganzen.

Durch viele Gesangcompositionen, namentlich viele vierstimmige Männergesänge, kleinere Kirchensachen ist *Ernst Richter*, Lehrer am hiesigen evangelischen Schullehrerseminar, seit Jahren bekannt. Gegenwärtig ist er auch mit einer Symphonie hervorgetreten, welche zwar noch einige Spuren des ersten Schrittes auf der neuen Bahn an sich trägt, doch sich durch edle Einfachheit des Styls und manche Schönheit empfiehlt; insbesondere finden wir den ersten Satz sehr gelungen, während der letzte sich die Gunst eines grossen Hörerkreises schneller zu erwerben geeignet ist.

Von auswärtigen Virtuosen haben sich Wenige bis jetzt hier eingefunden. Ziemlich viel Glück hat der junge Violoncellist *di Dio* aus Berlin gemacht, der in der That talentvoll, sich mit der modernen Behandlung seines Instruments bestens bekannt gemacht hat. Etwas seltenere Anwendung des Schleifens der Töne, wie des Tempo rubato, ist ihm anzurathen.

Erfurt. Concertbericht vom 1. October bis letzten December 1843. — In Folge von mancherlei Umständen habe ich diesmal nur über wenige der in dem angegebenen Zeitraume stattgehabten Concerte zu berichten. Die zur Geburtstagsfeier unseres Königs veranstalteten grösseren Musikaufführungen haben bereits in No. 48 des vorigen Jahrganges d. Bl. eine ausführliche Beurtheilung durch einen anerkannten Kunstrichter gefunden, und es dürfte überflüssig, wenn nicht anmaassend erscheinen, dem noch Etwas hinzufügen zu wollen. Nur der Berichtigung eines kleinen Irrthums wäre hier wohl, um etwaige Missverständnisse zu vermeiden, der Raum zu gönnen. Nicht der „*Ritter*'sche Gesang-Verein“ — der Herr Berichterstatter versteht hierunter wohl den Singchor, welchen der Organist *Ritter* leitet — hat als solcher bei der Aufführung des Oratoriums „Mose“ von *Marx* mitgewirkt, sondern nur eine Anzahl seiner Mitglieder, zu deren Erleichterung das genannte Institut seine eigenen Uebungen bis nach Aufführung des „Mose“ aussetzte. — Ueber die lebhafte Theilnahme, welche *Haydn's* Symphonie in D dur erregte, so wie über die hauptsächlich in Folge seiner ungünstigen Stellung geringere Wirkung eines Psalms von *Spohr* („Unendlicher“) im dritten Concerte des Erfurter Musikvereines kann ich eben so wenig aus eigener Anschauung berichten, wie über *Prume's*, in einem Localblatte warm belobtes Spiel und über die allgemein als ausgezeichnet geschilderte Executirung der Freischützouverture unter des Musikdirectors *Golde* Direction. — Die Herren *Dietrich*, *Habermann* und *Ritter* gaben drei in der gewohnten Weise ausgestattete Soiréen. In der letzten fand die fürstl. rudolstädtische Kammersängerin Fräul. *Schreck* durch den Vortrag einiger Lieder grossen Beifall. Man rühmt an der Sängerin die sorgfältige Ausbildung des angenehmen Organs, das wirklich wunderschöne Piano in den mittlern Tönen, die richtige Auffassung und lebensvolle Darstellung der vorzutragenden Compositionen. — Die 11½jährige Pianistin *Henriette Zick* aus Zeitz liess sich in einem besondern Concerte mit Variationen von *Herz*, mit einer Etude: „Orage, tu ne saurais m'abattre!“ von *Henselt*, dem „Erlkönig“ von *Liszt* und der Moses-Fantasie von *Thalberg* hören. Sie spielte die genugsam bekannten Compositionen, was die Fertigkeit betrifft, correct; die Ausdauer der zarten Hände war Erstaunen erregend. Einen eigenthümlichen geistig-musikalischen Genuss kann man bei dergleichen Gelegenheiten nicht beanspruchen. — Die drei Gebrüder *Mollenhauer* traten in zwei Concerten auf. Die Leistungen der beiden jüngeren Brüder erschienen, mit den frühern verglichen, nicht gesteigert, vielleicht sogar etwas zurückgegangen, während der ältere im Spiel wie in der Composition vielseitige Proben eines wirklichen musikalischen Talentes zeigte.

A. G. R.

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Poggio a Cajano. Während der Villeggiatura des Grossherzogs im October wurden auf dem hiesigen Theater drei Opern: Chi dura vince von Ricci, La Figlia del reggimento von Donizetti, und Elisa e Claudio von Mercadante gegeben, worin die Brambilla, die Bigazzi, Tenor Paglieri und die Bassisten Boccornini und Dal Vivo vielen Beifall fanden. Die Brambilla (Erminia) hat eine angenehme geläufige Sopranstimme; Paglieri taugt mehr für's Serio.

San Sepolcro. Bei Gelegenheit des hiesigen jährlich statthabenden grossen Festes wurden die zwei Donizetti'schen Opern Belisario und Gemma di Vergy, nebst Rossini's Italiana in Algeri, gegeben. Unter den Sängern waren Tenor Comassi und Bassist Luzzi die ausgezeichnetesten; etwas minder die Vecchi und die Comprimaria Cajani.

Livorno. Donizetti's Roberto d'Evreux verunglückte, der Musik, zum Theil auch der Sänger wegen. Die Bartolini-Raffaelli als Elisabetta behagte gar wenig; die Della Noce gefiel noch weniger als Sara, auch darum, weil sie keine ausserordentliche Schönheit ist; Bassist Salandri genügte kaum; der Einzige, der sich rettete, war der Tenor Musich. Die magere Dirce vom jungen Maestro Peri gefiel mehr, als der Roberto, dem sie sehr weit nachsteht; auch diesmal trug Herr Musich die Palme davon. In Pacini's Saffo thaten sich die Bartolini und Salandri noch mehr hervor, wurden aber vom Tenor überragt, und da die Buccini die Rolle der Cleomene übernahm, so konnte man sagen: *Finis coronat opus.*

Buti. Dieser reiche Flecken hat diesen Herbst ein neues elegantes Theater mit Donizetti's Elisir d'amore eröffnet. Hauptsänger waren die Ciotti-Grossoni, die Alles entzückte; die Comprimaria Cararesi, Tenor Bigazzi und Bassist Pelliccia.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Apollo, vulgo Teatro Tordinona). Anfang ziemlich gut, die ganze Mitte nicht, Ende ausgelassen gut. Nachdem Donizetti's Lucrezia Borgia (hier unter dem Namen Elisa da Fosco) mit der Barbieri-Nini, der Sbiscia, dem Tenor Roppa und Bassisten Ronconi (Seb.) genügend die Bretter passirte, lösten die Brambilla und die Patriossi benannte beide Damen ab, und wurden mit Roppa, Ronconi und Fallar in Nini's ein Jahr alter Virginia aufgeopfert. Diese Künstler singen ohne Weiteres brav, aber die von den Journalen zu seiner Zeit so hochgepriesene Musik dieser Oper wurde hier als etwas gar Mittelmässiges, durch Lärm Betäubendes ohne die mindeste Neuheit gefunden. Sowohl die Virginia als die nachher gegebene Norma (in welcher die Barbieri und Cignozzi wirkten) erlebte in Allem vier Vorstellungen; in Bellini's Oper wurden diesmal mehr die Decorationen applaudirt! Mit besonderer Pracht und Luxus ging am 10. October, der Himmel mag es wissen, warum, Donizetti's nirgends ansprechende Maria di Rudenz in die Scene. Die Brambilla sang etwas ermüdet, Ronconi war unpässlich, und der einzige Roppa hieb sich durch. Besser ging es Anfangs November in Marino Faliero, von demselben Maestro, in welcher Titelrolle Ronconi wie gewöhnlich trefflich sang und hübsch distonirte. Um die Hälfte desselben Monats gab man den, vorigen Carneval für Florenz von Herrn Mabellini componirten, und hier von ihm selbst in die Scene gesetzten Conte di Lavagna, o la congiura di Fiesco (nach Schiller), worin die Brambilla, die Barbieri, die Patriossi, Roppa (Titelrolle) und Porto wirkten. An Herausrufen und Klatschen fehlte es keineswegs, die Oper selbst hat indessen kein sonderliches Behagen erregt. Ja, ein sehr langer, „Tosi" unterzeichneter Artikel in der Rivista Romana giebt dem Maestro sogar eine lange Lection, wie er sich beim Componiren seiner Opern zu verhalten habe. Und damit man auch in Deutschland sehe, welche Weisheit unsere Opernartikelschreiber predigen, mag hier eine Stelle aus jenem Aufsatze Platz finden. Diese lautet wie folgt: „Niemand mehr als Rossini kannte die Geheimnisse der wahren Harmonie (Dank für die im November 1843 zu Rom niedergeschriebene nagelneue Neuigkeit). So wie der Pesareser (d. h. Rossini) Herr, ja Souverain dieses Geheimnisses gewesen ist, so war auch (man höre!), wie die Kenner behaupten, Mozart's brillante Seele (*anima briosa*) ein mächtiger Herr (*possente signore*) davon." — Die zu Ende Novembers endlich gegebene „prachtvolle" neue Oper *Bonifazio de' Geremei*, del principe *Giuseppe Poniatowsky*, worin die Brambilla, Roppa, Ronconi, Porto und Fallar sangen, und in Allem 250 Personen wirkten, erregte einen Fanatismo in der dritten Potenz. Was dieser Maestro musikalisch zu leisten vermag, wissen die Leser längst. Indess lässt sich die Recapitulation der mit so vielem Pomp in allen Zeitschriften angekündigten Herbststagione auf diesem Theater mit folgenden Worten zusammenfassen. Sie war, versteht sich für die Hellsehenden und Hellhörenden, erbärmlich, wie alle dermaligen Stagioni in ganz Italien; sie hat aber sehr geräuschvoll geendet, und was das Geräusch in der heutigen italienischen Oper bedeutet, ist weltbekannt. Am Meisten zu beweinen sind dabei Hesperiens Kinder, die mit ihrer glücklichen Gesanganlage noch immer die trefflichsten Sänger liefern würden, durch die heutige Opernindustrie aber nicht die nöthige Ausbildung erhalten, sehr bald zu Grunde gerichtet werden, und schon in ihrer zarten Jugend als Sängergreise dastehen.

(Teatro Alibert.) Mit der berühmten Tänzerin Cerrito war auf diesem Theater stets Sonnenaufgang, der jederzeit schnell zum Zenith stieg; vor und nach war es stets in der Oper Morgen- und Abenddämmerung. Mercadante's Vestale begann mit einem Fiasco; die Gabussi glänzte nicht in der Titelrolle, Balzar passte seinem Part nicht an, Buffo Scalese gab den Flaminio und Tenor Borioni vermochte keine Wunder hervorzubringen. Pacini's in Neapel in den Himmel erhobene, von ihm selbst auf seiner Durchreise nach Palermo hier in die Scene gesetzte Fidanzata Corsa hatte am ersten Abend ein zahlreiches Auditorium, wovon ein Theil zuweilen der Ober und dem Bassisten Balzar einigen Beifall schenkten; dieser spärliche Applaus und die Zahl der Zuhörer nahm schnell ab, und die Musik der Oper gefiel gar nicht. Die Schuld der Calamität geben Einige dem Tenor Donati

(der den unpässlichen Borioni ersetzte), der Seconda Donna und dem Orchester. Bei Anwesenheit des Duc d'Aumale wurden mehrere Scenen von Pacini's Saffo gegeben, der Tänzer Saint-Leon liess sich mit einem Violinconcert hören und beklatschen, und in einem von eben diesem Tänzer-Concertisten und Balletmeister componirten neuen Ballette: Il Lago delle Fate, liess sich die Cerrito bewundern und in den Himmel erheben. Rossini's Assedio di Corinto, worin Balzar den Maometo, die Schieroni die Pamira, Borioni den Cleomene, Scalese den Iero gab, die Olivieri Neocle's Rolle übernahm, ging so so; desgleichen Rossini's Barbiere di Siviglia — auf dem Teatro Valle — mit der Gabussi und den Herren Borioni, Balzar, Scalese und Valentini.

Die hiesige Accademia di S. Cecilia hat zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: den Grafen *Spaur*, Gouverneur der Lombardei; den Baron *Toresani*, Polizeidirector in Mailand; die Prime Donne *Brambilla (Teresa)* und *Stefanone*, den Bassisten *Del Riccio* und die — Tänzerin Cerrito.

Lugo. Rossini lässt jetzt das Haus seines von hier gebürtigen Vaters Giuseppe, in der Via Lumagni No. 580, das in der Ueberschwemmung des Jahres 1842 ganz zu Grunde ging, auf eigene Kosten weit solider aufbauen.

Medicina. In diesem in der Provinz Bologna gelegenen reichen Flecken gaben homöopathische Sänger (die Allain, Tenor Mamini, Bassist Chiusuri und der Buffo Grandi) Donizetti's Elisir mit dem besten Erfolge.

Bagnacavallo. Die vorherbenannten Virtuosi, mit der Cosentino anstatt der Allain, gaben hier den Elisir und die Lucia Donizetti's mit noch besserm Erfolge.

Perugia. Hier langweilte man sich diesen Herbst ohne Oper so gewaltig, dass sich einige Professori und Dilettanti ganz zu Ende der Stagione entschlossen, eine Oper zu geben, versteht sich von — Rossini? ach nein, er ist beinahe vergessen! also von dem stets unvergesslichen Donizetti, und zwar seine noch weit unvergesslichere Gemma di Vergy. Die Prima Donna hiess Zenobia Papini; nach dem hiesigen Osservatore del Trasimeno hat der „grosse" Pacini viel Gutes von ihr prophezeiht. Tenor war Herr Luigi Bernabei und der Bsssist Herr Emilio Ciosi. Die Zuhörer glaubten sich im Elysium.

Bologna. Sänger und Tänzer in ziemlich grosser Anzahl. Die Damen hiessen Strepponi, Corbucci, Ramacini, Gandaglia (kaum die Erste, noch vor wenigen Jahren eine gute Sängerin, nun durch die heutige leidige Lärmoper zu Grunde gerichtet, bemerkenswerth); Tenore Fraschini und Dei; Bassisten Badiali (recht brav), Caliari u. s. w. Den 7. October wurde das Theater Comunale mit Herrn Verdi's Nabucodonosor eröffnet. Man fand in der Musik dieser in Mailand, ihrem Geburtsorte, mit so lautem Beifall gegebenen Oper gar wenig Neues und viel Lärmendes, sogar in den Recitativen; nur einige Stücke erfreuten sich des Beifalls. Donizetti's Roberto d'Evreux machte hierauf einen grossen Fiasco, und nach der dritten Vorstellung gab man zwei Acte des Nabucco und Einiges aus dem Roberto, also eine Pastete. Am 4. November folgte die Lucia, worin die Maray die Titelrolle übernahm. Sie hat diese bereits in Rom mit Poggi und Badiali, in Neapel mit Fraschini und Cartagenova, in Livorno mit Castellan und Porto, in Siena mit Roppa und Ronconi (Seb.), in Faenza mit Ivanoff und Tamburini, in Ancona mit Ivanoff und Ronconi, in Reggio mit Moriani und Ferri gesungen, könnte sie also selbst im Schlafe vortragen. Die Lucia ward gewissermaassen die Lieblingsoper der Stagione, wurde auch wohl mit dem Nabucco zusammen, jede Oper zur Hälfte, gegeben. Am 25. November wiederholte man Bellini's Pirata, abermals mit der Strepponi, aber mit keinem guten Erfolge.

Bei seiner Ankunft allhier aus Paris wurde *Rossini* am 3. October von den sämmtlichen Professori des Liceo Musicale bewillkommnet.

Die Harfenkünstlerin *Apollonie Bertucat* gab im Privattheater der Principessa Donna Maria Malvezzi Hercolani eine musikalische Academie und erregte mit ihrem trefflichen Spiele allgemein starken Beifall.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Mit Donizetti's Roberto d'Evreux wurde am 4. October die Stagione gar nicht glänzend eröffnet. Die brave Bortolotti und Bassist Torre waren die ziemlich Begünstigten, minder Tenor Pancani und die Austin gar nicht. In Pacini's von ihm selbst in die Scene gesetzter Fidanzata Corsa, worin nebst den drei Erstern noch Tenor Mei und Bassist Valli wirkten, ging es viel besser; der Maestro war auch ganz müde vor lauter Hervorrufen und Sammeln der ihm zugeworfenen Blumenkränze und Sträusse. Seine am 28. November mit der Bortolotti, der Austin, Pancani, Valli und Torre in die Scene gegangene neue Oper *Medea* fand in der ersten Vorstellung nur theilweise Applaus, der in der zweiten zum Fanatism und in der dritten zum Delirium anwuchs. Hätte Pacini nicht schnell nach Neapel gehen müssen, um auf dem Teatro Nuovo daselbst seine neue Oper *Luisetta* schnell in die Scene zu setzen, darauf wieder schnell nach Mailand zu gehen, um auch da an der Scala mit seiner alten und neuen Oper thätig zu sein: wer weiss, was hier noch Alles entstanden wäre! Diese Schnelligkeiten haben aber zugleich auf die Zuhörer gewirkt, die, wie einheimische Blätter sagen, die erhabene und tiefgedachte Musik dieser Medea anfänglich nicht ganz begriffen, schon in der zweiten Vorstellung aber mit Blitzesschnelle in sie gedrungen sind.

Messina. Beim wahren Lichte betrachtet waren unsere drei Opern drei magere Vergleichungsstufen. Die Armenia als Norma, der längst fertige Tenor Genero — o weh! Pacini's Fidanzata Corsa mit der Armenia, den beiden Tenoren Genero, Secino (einem Anfänger) und dem Bassisten Scappini, kaum leidlich. Nun gar Donizetti's Don Pasquale, mit der Armenia, Genero, den beiden Bassisten Rossi und Scappini: der war doch mit all' seiner Magerkeit der Superlativus der Stagione.

Catania. Erst um die Hälfte Novembers wurde hier die Herbststagione und zwar mit Donizetti's Linda di Chamounix eröffnet, worin sich die Parepa-Archibugi, Tenor Nerozzi und Bassist Cappelli besonders auszeichneten.

Reggio (in Calabrien) erfreute sich, wohlgemerkt für hier, einer der besten und zahlreichen Gesellschaft.

Die Eponina Bruni, die Luigia Lombardi - De Baillou (Mezzosopran); die Tenore Raffaele d'Andrea, Camillo Giuliani; Bassist Gaetano de Baillou (Gatte der Lombardi, auch Impresario) und Buffo Giuseppe Remorini, waren die Hauptsänger, unter welchen die Bruni (Brun, eine Französin) und De Baillou als die besten betrachtet werden, und die auf ansehnlicheren Theatern nicht übel figuriren könnten. Pacini's Saffo und Bellini's Norma waren die gegebenen Opern. Sonderbar machte Erstere hier wenig Glück, und ein hiesiges Blatt unterstand sich sogar, über sie Folgendes zu sagen: „Bald werden den studirten Accorden der Saffo von Pacini, ihren gesuchten Harmonieen, Tonarten mit einem Walde von Been in der Vorzeichnung, ihrer schwierigen Instrumentation im Verhältniss zum Gesange, die breiten *(larghe)* und anziehenden Melodieen von Bellini's Norma folgen." Die Norma hat auch ohne Weiteres viel mehr Glück gemacht.

Foggia. Eine neue Prima Donna assoluta, Enrichetta Servoli, mit einigen guten Anlagen zur Kunst, betrat hier in Donizetti's Maria di Rudenz die Bühne, gefiel ziemlich, machte aber darauf in dessen Betly sogar Furore. Hauptadjutanten waren: Tenor Pompejano und Bassist Leopoldo Cammerano.

Bari. Die Prima Donna Beretti, Comprimaria Villa, Tenor Mazza, die Bassisten Anito und Labornais nebst Buffo Villa producirten sich hier in Donizetti's Lucia, Rossini's Barbiere, Bellini's Sonnambula und Mercadante's Briganti. Einiges in der Lucia wurde von der Beretti nicht übel vorgetragen, sonst ging, aufrichtig gesprochen, Alles schlecht, und langweilte die Zuhörer ausserordentlich.

Lanciano. Pacini's Saffo und Mercadante's Giuramento gingen mit der Chimerli, dem Tenor Cenni, Bassisten D'Arco, und noch anderen sogenannten Virtuosi, für diesen Ort, mit besonderem Glück über die Breter.

Neapel (königliche Theater S. Carlo und Fondo). Aeltere Opern wurden auf beiden Theatern im Herbste wiederholt, von Donizetti: Maria Padilla (am Allermeisten!), Linda di Chamounix, Elisir; von Bellini: die Norma und Puritani; von Rossini: Barbiere und Cenerentola; von Lillo: die Osteria di Andujar (oft); überdies zuweilen, nach dem Muster des Teatro Nuovo, Pasteten aufgetischt, z. B. ein Act aus dieser, einer aus jener Oper, nebst einigen Stücken aus verschiedenen Opern u. s. w. Die Goldberg gefiel stets allgemein, bei alldem ging es einer Oper, in der sie wirkte, nicht am Besten. Herrn Nicolai's Templario (hier unter dem Titel Teodosia, mit welcher die Stagione eröffnet wurde), worin nebst ihr die Gruiz, Tenor Tamberlik, Bassist Coletti und Bassist Arati wirkten, machte einen kleinen Fiasco. Mad. Bishop, die im Barbiere di Siviglia und in den Puritani gar nicht gefiel, wurde in der Linda di Chamounix ausgelacht. Die beliebtesten Sänger sind: Bassist Coletti, Tenor Basadonna (gute Schule, aber fertig) und die Goldberg, die auch im Buffo als Actrice in der Osteria di Andujar Ehre einlegte und, nach dem Ausdrucke eines hiesigen öffentlichen Blattes, Alles überraschte. — Neu waren: auf S. Carlo (12. December) die Oper *Costanza d'Arragona,* vom Maestro *Sarmiento,* mit einer verdienten, sehr lauen Aufnahme; auf dem Teatro Fondo die erste Oper vom Maestro *Dermino Majo,* Zögling des hiesigen Conservatoriums, *Mattia l'Invalido* betitelt, mit einer buffo-seria, leichten, dabei einförmigen Musik, die ebenfalls einen hübschen Fiasco einsteckte.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am 15. Januar starb zu Downside bei Bath der vormals beliebte Tonsetzer Graf *Mazzinghi*, geb. 1765, aus einer alten toscanischen Familie. Georg IV. übertrug ihm unter Andern die Leitung der englischen Hofconcerte. Ausser England sind seine zahlreichen Compositionen (Opern, Lieder u. s. w.) wohl meist verschollen.

Graf *Czernin* zu Wien ist auf sein Ansuchen von der Oberdirection über das Hofburgtheater enthoben worden. Sein Nachfolger ist der Landgraf von Fürstenberg. Herr *v. Holbein* bleibt in der Stellung eines technischen Directors auf seinem Platze, hat jedoch jedes Mal die Gutheissung der Oberdirection einzuholen.

Nach dem baierischen Regierungsblatte hat der König von Baiern der von Dr. *Franz Liszt* durch die Schenkung von 1500 Fl. beabsichtigten Gründung eines halben Freiplatzes in der königlichen Blindenbeschäftigungsanstalt zu München die Genehmigung ertheilt, mit der Bestimmung, dass der Theilfreiplatz, unter Vorbehalt des landesherrlichen Verleihungsrechtes, der *Liszt*'sche benannt werde.

Die katholische Geistlichkeit der Moorfields-Chapel zu London hat sich gegen die Wittwe *Carl Maria's v. Weber* erboten, die Asche *Weber's* auf ihre, der Geistlichkeit, Kosten nach Dresden zu schaffen. Bekanntlich wurde diese Sache vor mehreren Jahren in Dresden angeregt, und der dasige Liederkranz gab zu diesem Behufe ein Concert, dessen Ertrag sich auf 400 Thlr. belief. Letztere können nun den Stamm für eine Sammlung zu *Weber's* Denkmal bilden.

Ein Verein von Verehrern der neulich fälschlich todtgesagten *Catalani* hat so eben ihr Portrait von einem florentinischen Meister in Kupfer stechen lassen und viele tausend Abdrücke davon in alle Welt versandt. Von Rom sollte der ausgezeichnete Medailleur *Girometti* auf die Villa zu Prato bei Florenz, wo die Künstlerin lebt, reisen, um ihr nach der Natur genommenes Bildniss durch Denkmünzen zu verewigen.

Am 14. Februar feierte Capellmeister *Lindpaintner* zu Stuttgart sein 25jähriges Dienstjubiläum. Im Theater fand eine festliche Aufführung von Scenen aus seinen Opern (Vampyr, Genueserin, sicilianische Vesper) und dem Ballet Danina Statt; der König ertheilte ihm den würtembergischen Kronenorden (und damit zugleich den Adel); die Hofcapelle gab ihm ein Festmahl, wobei sie ihm einen silbernen Pocal überreichte. Ausserdem hatte man ihm zu Ehren noch von anderen Seiten her Festlichkeiten veranstaltet.

In Dresden wurde zum Besten der *Naumannstiftung* ein Concert gegeben, welches besonders durch *Liszt's* Theilnahme Glanz erhielt. Die Einnahme belief sich auf 1300 Thlr.

In Berlin starb der bekannte treffliche Violoncellist Kammermusikus *Töpfer.*

Die „königliche Gesellschaft der Musiker" zu London, welche vor bereits 106 Jahren zur Unterstützung armer Musiker gegründet wurde, hat im Laufe des Jahres 1843 die Summe von 2389 Pfund Sterling als Unterstützung an hilfsbedürftige Musiker vertheilt.

Ankündigungen.

Im Verlage der **Höfer**'schen Buchdruckerei in Zwickau ist erschienen die

zweite vermehrte Auflage

von

140 (jetzt **144**) **Choralmelodien,**

nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Kommuniongesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze,* Cantor und Musikdirector in Zwickau. 11½ Bogen auf besonders starkes Canzleipapier. Preis 20 Ngr.

Für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieses Choralbuches sprechen die Empfehlung höchster Behörde und der schnelle Absatz der ersten Auflage durch Einführung derselben in verschiedenen Seminarien, Kirchen und Schulen. Durch Vermehrung von drei Schicht'schen Chorälen und der Litanei ist das Werk noch brauchbarer geworden.

Um die Einführung desselben zu erleichtern, wird jedem, der sich direct an die Verlagshandlung wendet, besonders in Partieen, ein bedeutender Rabatt zugesichert.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Kullak, Théodore, Portefeuille de Musique. Morceaux de Salon pour le Piano. Op. 20. compl. 3 Thlr.

Daraus einzeln:

1) *La Coquette.* Pièce characteristique. 15 Sgr.
2) *à Minuit. Nocturne.* 15 Sgr.
3) *Gavotte.* 12½ Sgr.
4) *à Naples.* Suite de quatre pièces italiennes.
   a) Barcarolle. *c*) Devant l'église. } 1 Thlr. 5 Sgr.
   b) Sérénade. *d*) Tarantelle. }
   Tarantelle einzeln 20 Sgr.
5) *Trois Chansonnettes.* 20 Sgr.

Von Seiten der hochlöblichen Regierungen wird auf Veranlassung Eines Hohen Cultus-Ministerii auf folgende Schrift ganz besonders aufmerksam gemacht:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und neun Figuren-Tafeln.

Zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage.

Verlag von **F. E. C. Leuckart.**

☞ Subscriptionspreis Ein Thaler.

„Wenn ein *Mendelssohn-Bartholdy* in einem Briefe an den Verf., der mir vorliegt, schreibt, dass er „das Buch mit *grossem Interesse* und mit *wahrer Belehrung* gelesen," und dem Verf. dankt, dass er mit so viel *Sorgfalt, Deutlichkeit* und *Vollständigkeit* einen so wichtigen Gegenstand allgemein zugänglich gemacht habe; wenn der Veteran Dr. *Rebs* im theolog. Literatur-Blatt zur allgemeinen Kirchenzeitung sagt, dass er dem fraglichen Werke hinsichtlich seiner wesentlichsten *Brauchbarkeit* und *Nützlichkeit* ein *anderes* an die *Seite stellen* zu können *nicht vermöchte*; wenn in der „Leipziger Musik-Zeitung" und der von Hentschel redigirten „Euterpe," die Herren Musikdirectoren F. Wilke und C. T. Seiffert und in dem Baden'schen Volksschulblatte der bekannte Organist *Vierling* das Buch gleichfalls günstig beurtheilt haben; wenn die Breslauer Orgelspielmeister *Hesse* und *Köhler* die Arbeit schon vor dem Drucke kennen lernten und anpriesen; wenn endlich die Kenner der Sache, die Seminar-Musiklehrer *Richter* und *Schnabel*, das Buch ihren Seminar-Zöglingen, denen immer nur gediegene Sachen anempfohlen werden dürfen, in die Hände derselben zu bringen bemüht waren; wenn — meine ich — solche Prinzipal-Stimmen für das Werk reden: so bedarf es von meiner Seite keines empfehlenden Wortes, sondern nur der Hinweisung auf die Schrift" — sagt der als pädagogischer Schriftsteller so rühmlich bekannte Herr Oberlehrer *Scholz* in seiner *Schlesischen Schullehrer-Zeitung* 1843 No. 16. — ☞ *Alle Buchhandlungen* nehmen Bestellungen auf dieses, jedem Organisten unentbehrliche, Handbuch an.

In meinem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Pianist

oder

die Kunst des Clavierspiels

in ihrem Gesammtumfange theoretisch-praktisch dargestellt.

Ein Lehr- und Handbuch für Alle, welche Clavier spielen und diese Kunst lehren oder lernen, jedoch mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten,

von

Gustav Schilling.

Preis 2 Thlr.

Osterode, im Februar 1844.

A. Sorge.

So eben erschien im Verlag von **C. Bachmann** in Hannover:

Caprice sur un motif du Deserteur de Monsigny pour le Piano par *Stephen Heller.* Oeuv. 41. 12½ Ngr.

Verkauf einer Musikalienhandlung.

Da meine fortdauernde Kränklichkeit mir nicht erlaubt, meiner *Sortiments-Handlung* die nöthige Aufmerksamkeit und Thätigkeit zu widmen, so beabsichtige ich, solche zu verkaufen, und mich allein auf mein *Verlags-Geschäft* zu beschränken. Reelle Käufer wollen sich mündlich oder schriftlich direct an mich wenden.

Berlin, den 15. Februar 1844.

Carl Paez.

Mit Gegenwärtigem zeige ich ergebenst an, dass der sämmtliche Verlag des Herrn *F. J. Mompour* in Bonn auf mich übergegangen ist und fortan nur von mir oder dem bisherigen Auslieferungslager bei Herrn *F. Whistling* in Leipzig bezogen werden kann.

Elberfeld, im Februar 1844.

F. W. Arnold.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten März. № 12. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Herbstopern in Italien u. s. w. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten ausserhalb Italiens. Aus Cassel. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Fr. Kücken*. Op. 41. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1⅔ Thlr.

Diese fünf Gesänge bilden eine interessante und willkommene Bereicherung des gemischten vierstimmigen Gesanges; wir empfehlen sie mit wahrer Freude allen Sängerkreisen, die sich gern mit Gutem und Neuem beschäftigen.

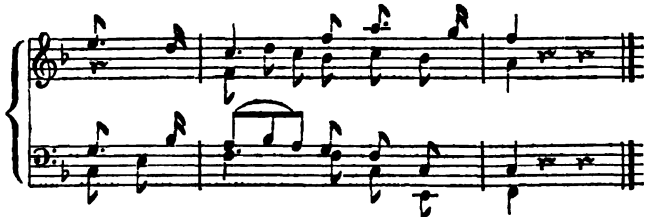
An der Spitze dieser Sammlung steht das sinnvolle Gedicht H. Heine's vom „Träumenden Fichtenbaum"; es ist für Solostimmen und Chor componirt, mit lebhafter Phantasie aufgefasst und mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Herr Kücken hat aus den wenigen, aber gedankenreichen Worten des Dichters ein sehr interessantes kleines Drama gebildet, das bei sorgsamer Ausführung, die vorzüglich eine sichere Intonation und zarte Nüancirung bedingt, gewiss einen ungewöhnlichen Eindruck machen wird. — Obgleich im vierten Tacte der zweite Bass, sowohl nach der Partitur, als in der betreffenden Stimme, ausdrücklich *ces* zu singen hat, so erklären wir dies dennoch für einen Stichfehler, oder für ein Versehen im Manuscript, und reclamiren dafür *c*, während wir entgegengesetzt zwei Tacte später dem ersten Bass lieber *ces* statt *c* gegönnt hätten. — Sind wir übrigens auch nicht durchaus mit der Stimmenführung vollkommen einverstanden, so müssen wir doch im Ganzen die Harmonieenfolge als edel und fliessend bezeichnen; eine glückliche Mannichfaltigkeit in so engem Raume zeichnet das Ganze noch besonders aus. — Im zweiten Gesange wird der Mai gepriesen, und zwar in recht ansprechender, gemüthlicher Weise. Da lebt und webt Alles in erfrischender Heiterkeit, steigert sich vom ruhigen Behagen bis zum hellen Jubel — kurz, ein gar liebes, gelungenes Stück! — Das dritte Lied, „Die Heimath," ist voll Innigkeit und höchst sangbar. — Wenn sein vorherrschendes Motiv nicht eben durch Neuheit und Eigenthümlichkeit sich auszeichnet, so gestaltet es sich doch durch Hilfe einer eben so edeln als trefflich geführten Harmonie ungemein anmuthig und gewinnend. — Dem vierten Liede dieser Sammlung: „Das Gedenken" lässt sich nichts Besonderes nachrühmen. — Dagegen wird das letzte: „Auf der Berge grünem Saume" unbedingt und wohl überhaupt vor allen andern Liedern der Sammlung am Meisten ansprechen. Der Componist hat es, wie er selbst beifügt, nach einer Melodie seiner Operette: „Die Flucht nach der Schweiz" für fünfstimmigen Gesang arrangirt, und es bildet in dieser Form ein höchst liebliches, bei aller Einfachheit ungemein anziehendes Gesangstück. Es bewährt sich bei diesem Liede auf's Neue, wie viel auf einen glücklichen Gedanken ankommt, der sich dann leicht und ungezwungen erweitern und modificiren lässt. Der heitere und gut gruppirte Refrain erhöht den guten Eindruck des anmuthigen Ganzen, das in seiner Anspruchlosigkeit um so sicherer gefällt und gewiss viele Freunde gewinnen wird.

Nachtwächter-Weisheit; ein musikalischer Scherz für Männerstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *J. G. Kunstmann*. Clavier-Auszug und Singstimmen. Leipzig, bei C. A. Klemm. Pr. 22½ Ngr.

Ein musikalischer Beitrag zur Emancipation der Frauen! — Drei junge Herren, wahrscheinlich Studenten, kehren in guter Laune aus einer Abendgesellschaft zurück, und wollen ihr Müthchen an dem Nachtwächter kühlen. Sie richten also ungestüm die Frage an ihn: weshalb denn seit Menschengedenken, und auch jetzt noch in unserem Zeitalter des Fortschrittes, bei der classischen Apostrophe: Hört ihr Herren, lasst Euch sagen u. s. w. nicht auch die Frauen erwähnt würden? Darauf entgegnet der weise Mann: Das würde doch nichts helfen, denn (hört! hört!) „die Frauen liessen sich nichts sagen!" — Diese Pointe ist nun zu einem harmlosen musikalischen Scherze benutzt, der in gewissen Kreisen Heiterkeit erregen und nicht ohne Beifall bleiben wird; es muss ja (nach Goethe) auch solche Käuze geben. Vor längerer Zeit tauchten mehrere solche, der dramatischen Form sich nähernde Humoresken auf, von denen einige sich sehr populär gemacht haben. Wir wissen aus eigener Erfahrung, wie dankbar solche musikalische Scherze aufgenommen werden, fehlt ihnen nur die rechte Würze nicht. — Das vorliegende kleine Drama macht bescheidene Ansprüche, und wird sie erfüllen; dass aber in diesem heitern Genre bei Weitem Bedeutenderes geleistet werden kann, ist nicht zu verkennen. — Die Ausführung ist ohne Schwierigkeit; die Ausstattung elegant und selbst durch eine Titelvignette gehoben.

Drei vierstimmige Männergesänge, componirt von *F. A. Kempt*. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 15 Ngr.

Den Styl und die ganze naïve Art und Weise dieser drei Männergesänge in kurzen Umrissen zu schildern, würde in der That keine leichte Aufgabe sein; selbst Beispiele würden nicht genügen: im Zusammenhange müssen sie empfunden und genossen werden. Manche Stellen sprechen offenbar für ein gutes, biederes Herz des Componisten; aber zu einem guten vierstimmigen Gesange gehört bekanntlich etwas mehr. — Einfache Lieder für eine Singstimme würden dem Gesichtspuncte und dem Talente des Verfassers gewiss mehr zusagen. — Für die naive und — ungewöhnliche Stimmenführung möge das Beispiel zeugen, welches die zwei letzten Tacte darbieten:



Sieben Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Schladebach*. Op. 12. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Wenn Referent bekennen muss, dass er mit diesem Opus 12 zuerst die Bekanntschaft des Componisten macht, so fügt er mit gleicher Aufrichtigkeit hinzu, dass ihm diese Bekanntschaft eine sehr erfreuliche ist. Schon nach Sinn und Form bietet diese Sammlung eine wohlthuende Mannichfaltigkeit dar, die um so erfreulicher erscheint, da keines der sieben Lieder ohne Eigenthümlichkeit ist; eine Eigenschaft, der wir, wohl mit Recht, bei allen neuen Erscheinungen am Liebsten begegnen. Die Dichtungen sind mit Umsicht und glücklichem Urtheil gewählt, und interessiren schon durch ihren Wortlaut. Trügt die Namenschiffre nicht, so sind die beiden letzten Lieder dieser Sammlung zugleich auch Dichtungen des Componisten, und eignen sich in der That durch Diction und Rhythmus sehr gut zur musikalischen Behandlung. Bezeichnen wir nun die einzelnen Lieder etwas näher.

No. 1. „Abschied," von H. Heine. Dieser, über die Liedform hinausgehende Gesang hat, schon der Dichtung nach, eine ziemlich düstere Färbung, doch ist es dem Componisten recht wohl gelungen, die einzelnen Lichtblicke mildernd und dem Eindrucke des Ganzen günstig hervortreten zu lassen. Innige Empfindung, lebhaft aufgeregtes Gefühl durchdringt die ganze Composition, die mit Wärme und Treue sich der Dichtung anschmiegt. Das Bestreben des Componisten, auch der Begleitung eine selbständige und sprechende Haltung zu geben, ist unverkennbar; zuweilen tritt aber diese Absicht zu deutlich hervor, und hat auch wohl einige Härten im Gefolge, die leicht beseitigt werden konnten. Der talentvolle Componist wird ohne specielle Hindeutung leicht finden können, was wir meinen. Die mehrmals vorkommende Fortschreitung der verdeckten Quinten in den äussern Stimmen zu Anfange des Vorspiels, wie später in andern Tonarten hat uns wirklich gestört. Sie muss dem Ganzen zu Liebe entfernt werden, und kann es leicht.

No. 2. „Lyda's Traum," von J. Lyser; ein anmuthiges, gefälliges Lied, melodisch und rhythmisch gleich ansprechend, und durch eine sehr unterstützende, bezeichnende Begleitung gehoben. Im zweiten und vierten Tacte auf Seite 7 möchten wir statt der nicht gut gewählten melismatischen Verzierung mit dem nachschlagenden Viertel einen einfachen Accent wünschen. Die harmonische Rückung vom sechsten zum siebenten Tact hat etwas Ungenügendes, ja Unbehagliches, nicht minder die lange Dehnung auf „Brust" und „sagt." Das ausserdem sehr hübsche Lied wird sicher durch eine sehr nahe liegende Verbesserung dieser Stelle gewinnen.

No. 3. „Ständchen," von J. Lyser. — Frisch und natürlich, viel und doch fliessend modulirend, kurz ein Ständchen, das dem Sänger wie dem Liebchen, dem es gebracht wird, nur Freude machen wird. Beiläufig: der Componist nimmt es mit den durchgehenden Noten und Vorhalten der Begleitung nicht immer sehr genau, was zuweilen nicht ohne Beeinträchtigung der Melodie geschieht. Tact fünf und sechs auf Seite 9 würde einem ernsthaften Angriffe wohl kaum begegnen können. Uebrigens hat das Lied unsere volle Gunst erworben, und wird eben so gern gesungen als gehört werden.

No. 4. „Dann denke an Ihn!" von W. Jäger. — Innig und das Gemüth anregend nimmt dies Lied gegen die Mitte, namentlich durch den eigenthümlichen und eindringlichen Harmonieenschwung, eine so milde Wärme an, dass man sich bei der Wiederkehr dieses Moments jedesmal neu angeregt fühlt. Im zweiten Tact der letzten Zeile scheint in der Melodie das vermittelnde *a* zu fehlen.

No. 5. „Irrstern," von W. Wackernagel. Das Gedicht ist ungemein zart gedacht und auch im musikgünstigen Rhythmus gehalten. Schade, dass die dritte Strophe, zumal in ihrer zweiten Hälfte, nicht so sinnklar ist, wie die zwei ersten. Der Componist hat das Lied im Ganzen recht sinnig aufgefasst; nur hat er sich offenbar zu sehr dem Einflusse der (ersten) Nachtigallenstrophe hingegeben, was besonders in der dritten Strophe fühlbar wird. — Das Lied liegt für die Singstimme sehr hoch; wir geben aber den Sängern die erprobte Versicherung, dass es nichts an seinem Reize verliert, wenn man es nach G dur transponirt.

No. 6. „Ewig nah'!" von J. S. — Schwunghaft und lebensfrisch, in Bezug auf Harmonie nichts weniger, als alltäglich, zuweilen sogar an das Auffallende streifend (z. B. Tact 8—9). Blos um unser kritisches Gewissen zu bewähren, wollen wir nicht verschweigen, dass die ersten Tacte der Melodie eine lebhafte Erinnerung in uns angeregt haben. Schlummert sie bei Andern ruhig fort, so wollen wir sie nicht wecken.

No. 7. „Abschiedsgruss," von J. S. — Herr S. nimmt auf recht gewinnende Weise Abschied von seinem Publicum; dieser Abschiedsgruss sichert ihm ein freundliches Andenken. — Schon dass die einfach gemüthlichen

Worte des Liedes eine allgemeine Beziehung haben, dass Männlein und Fräulein sich dieselben aneignen können, ist ein gar nicht unbedeutender Anspruch auf Popularität; und dann hat auch das Ganze in Worten und Tönen so etwas anspruchlos Gutmüthiges und Herziges, dass man bald mit ihm sympathisirt. Aber eben, weil uns das Lied so gefällt, wollen wir einige Wünsche nicht unterdrücken, die gewiss zu seinem Besten dienen. Das Nachspiel der ersten Abtheilung würde durch Kürzung gewinnen, zumal da es dem Character des Liedes nicht völlig analog erscheint. Einige kleine Härten und auffallende Verdoppelungen hätte eine etwas schärfere Durchsicht wohl beseitigen können. Bei der Fermate (gegen das Ende) hätte die figurirte Begleitung das *des* der Septime nicht sogleich anschlagen sollen; das später eintretende syncopirte *d* der Melodie widerstrebt der feindlichen Nähe; wirksamer und natürlicher wäre für die drei ersten Achtel der figurirte Dreiklang, für die drei letzten eine aufwärts gehende Terzenbegleitung gewesen. — Nun aber sind wir am Ende mit unseren Ausstellungen, und loben das bei Weitem vorherrschende Gute des Liedes, wie der ganzen Sammlung, indem wir den Wunsch hinzufügen, dem werthen Componisten bald wieder zu begegnen. *Al.*

Nachrichten.

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Neapel (Teatro Nuovo). Hier ging es, wenigstens durch grosse Abwechselung, weit lustiger zu. Von Donizetti wiederholte man die Linda (am Allermeisten), Don Pasquale, Gemma di Vergy, Campanello; von anderen Maestri: Barbiere di Siviglia, Cenerentola (oft), Ventaglio, Due Gemelle, Giuramento, Bugiardo veritiero, Marito disperato, Lotteria di Vienna, Modista raggiratrice, Scomessa, Miniere di Freiberg, nebst den daraus entstandenen grossen und kleinen mannichfaltigen Pastetenopern. Virtuosi, mitunter gar nicht zu verachtende, waren: die Damen David (die nächstens nach Oberitalien zurückgeht), Vilmot, Rebussini, Gualdi; die Tenore Laudamus, Zilioli, Zoboli; Fioravanti, Casaccia (Beide brave Buffos) und Bassisten Coletti (Antonio, Bruder des auf S. Carlo so beliebten Bassisten Filippo) sammt Labocetta. Zu bemerken ist, dass Donizetti's Linda di Chamounix und Don Pasquale auf diesem kleinen Theater weit besser gegeben wurden, als auf beiden königlichen Theatern. In der Cenerentola betrat die Favanti (eine Engländerin), in Gegenwart des Hofes, vieler vornehmen Einheimischen und Fremden, darunter Thalberg und Lablache, zum ersten Male die Bühne. Sie ist jung und hübsch, hat eine starke ziemlich geläufige Altstimme bis zum zweigestrichenen *h*, die Mittellchorden die besten, eine leidlich gute Methode, sang im Ganzen befriedigend (schien von Lablache gute Winke bekommen zu haben), fand viel Beifall (nach dem zuerst vom Hof gegebenen, wie dies hier Sitte ist), der in der zweiten Vorstellung noch stärker war, und sie wurde auch hervorgerufen. Die einst famöse Modista raggiratrice von Paesiello, die vor 50 Jahren die Neapolitaner entzückte, langweilte sie jetzt herzlich. Der hiesige Omnibus meint: der einförmige Styl, die Gesänge ohne hohen Flug *(slancio)* und Colorit, überhaupt die Monotonie in den Stimmen und im Accompagnement, also das Entgegengesetzte des heutigen Genre, sei Schuld daran; wahrscheinlich werde in 50 Jahren (welch eine schreckliche Ewigkeit!) der heutige musikalische Lärm noch mehr degoutiren *(disgustare)*, als die alte Einfachheit. — Neu waren: 1) *Riccardo Moor*, erste Oper von Maestro *Francesco Gallo*, die Fiasco gemacht; es ist von ihr nichts Löbliches zu vermelden. 2) *Luisetta, o la Cantatrice del Molo di Napoli* (13. December), von dem in grösster Eile mit Lorbeeren aus Palermo (s. d.) hier angekommenen *Pacini*; die Oper hat einiges Hübsche, der Maestro wurde fünfzehn Mal auf die Scene gerufen und ging darauf in grösster Eile nach Mailand.

Thalberg (in Gesellschaft seines Schwiegervaters *Lablache* hier in Neapel) erregte in dieser Hauptstadt, wie gewöhnlich, Bewunderung und rauschenden Beifall in den von ihm gegebenen musikalischen Academieen, worin er besonders in einer Fantasie über Rossini's Mosé, einer über Bellini's Sonnambula und in einem Studio in Amoll Fanatismo erregte.

Vom Ende des künftigen Carnevals 1844 angefangen bis zum 20. September, bleiben die beiden königlichen Theater, die während dieser Zeit ausgebessert werden, geschlossen; Fondo soll noch im März offen bleiben.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

65 Theater öffneten vorigen Herbst der Oper ihre Pforten, hiervon das Lombardisch-Venetianische Königreich 23, das Königreich Beider Sizilien 10, der Kirchenstaat 9, Piemont, Nizza und Sardinien 12, Toscana 8, Modena 3.

Zehn neue Opern wurden componirt: vier zu Neapel (Mattia l'Invalido, Costanza d'Arragona, Riccardo Moor, Luisetta) (s. S. 196), drei zu Mailand (Aneida, Lara, Assedio di Brescia), eine zu Palermo (Medea), eine zu Rom (Bonifazio de' Geremei), und eine zu Genua (Osti non osti).

Drei neue Maestri sind entstanden *(Dermino Majo, Matteo Salvi* und *Edoardo Vera)*.

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 48 Theatern: Gemma di Vergy auf 9; Elisir, Don Pasquale, Figlia del reggimento, jede auf 8; Lucia di Lammermoor auf 6; Linda di Chamounix, Roberto d'Evreux, jede auf 5; Marino Faliero, Lucrezia Borgia, Belisario, jede auf 3; Regina di Golconda, Anna Bolena, Maria Rudenz, jede auf 2; Maria Padilla, Favorita, Betly, Campanello, jede auf 1.

Bellini auf 15: Puritani, Norma, jede auf 5; Beatrice auf 3; Pirata, Sonnambula, jede auf 1.

Rossini auf 12: Barbiere di Siviglia auf 9, Cenerentola auf 3, Italiana in Algeri, Assedio di Corinto, jede auf 1.

Mercadante auf 10: Giuramento auf 3; Vestale, Elisa e Claudio, jede auf 2; Bravo, Briganti, Reggente, jede auf 1.

Pacini auf 8: Saffo auf 5, Fidanzata Corsa auf 3, Maria d'Inghilterra auf 1.

Verdi auf 7: Nabucodonosor auf 4, Lombardi auf 3.

Fioravanti auf 6: Columella.

Ricci (Luigi) auf 5: Chi dura vince auf 4, Esposti auf 1.

Coppola auf 4: Nina.

Ricci (Federico) auf 3: Prigione di Edimburgo.

Nicolai, Nini, Jeder auf 2: Templario, Virginia.

Ueberdies wurden noch Opern gegeben von *Lillo, Mabellini, Persiani, Paisiello, Raimondi* und wenigen Andern, von Jedem eine.

Jährliche Uebersicht der neuen Opern und neuen Maestri von 1843.

Der Carneval	brachte	neue	Opern	24,	neue	Maestri 7.
„ Frühling	„	„	„	12,	„	„ 3.
„ Sommer	„	„	„	6,	„	„ 4.
„ Herbst	„	„	„	10,	„	„ 3.
Jährliche Totalsumme		von	1843:	52,	„	„ 17.
„		„	1842:	43,	„	„ 11.
„		„	1841:	51,	„	„ 21.
„		„	1840:	35,	„	„ 11.
„		„	1839:	37,	„	„ 18.
„		„	1838:	44,	„	„ 15.

Gesammtzahl der letzten 6 Jahre: 262, neue Maestri 93.

Somit im Durchschnitte jährlich genau 42 neue Opern und 15½ neue Maestri.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

Spanien.

Cordova. Am 1. December gab man die Norma, worin die Señora Milla die Titelrolle, die Señora Santo Domingo die Adalgisa sangen und nebst dem Tenor Belmonte und Bassisten Lorade keine kleine Ernte Beifall davon trugen. Dasselbe gilt von dem am 4. December gegebenen Barbiere di Siviglia.

Coruña, im December. Die in der zweiten Hälfte Octobers mit einem vollständigen Siege gegebene neue Oper *Rosamunda en Ravenna*, del profesor *Francisco Porcell*, wurde seither mit demselben Erfolge wiederholt. Herr *Porcell* hat bereits eine andere Oper: *El Trovador*, componirt. Die Aquiló befriedigte besonders in Bellini's Capuleti; Herr Gerli, ihr Gatte, ist an diesem Theater als Bassist und Componist engagirt.

Valencia. Die Politik hat hier in den verwichenen Monaten die Oper verdrängt. Einstweilen wurden in den Zwischenacten der Comödie einzelne Stücke aus italienischen Opern vorgetragen, worin die Prima Donna Marietta Albini besonders glänzte. Im November gesellte sich Tenor Gomez und Bassist Aliona zu ihr, und man gab die Norma und Capuleti, worin auch ihre Tochter mitwirkte, ziemlich befriedigend.

Barcelona. Während dem hiesigen im Herbste stattgehabten Bombardement hatte die auf das französische Dampfschiff Asmodé geflüchtete italienische Sängergesellschaft eine Art musikalische Academie daselbst gegeben. Bassist Marini war nach Mailand zurückgekehrt, wo er im Carneval 1844 auf der Scala singt.

Sevilla. Die im vorigen Berichte unter der Rubrik Malaga angezeigte Sängergesellschaft gab hier Rossini's Mosé mit Glück. Besonders gefiel Tenor Unanue (starke, etwas Kehlstimme) und Herr Lei, ein erfahrener Bassist, der den Mosé sang. In der zweiten Hälfte Novembers erregte Donizetti's Linda di Chamounix Fanatismus. Die Rocca (Titelrolle) machte Furore; Tenor Bonfigli und Bassist Spech (im Spanischen der italienischen Verstümmelung Speck nachgeschrieben) gefielen sehr.

Madrid. Rossini's Mosé Nuovo mit den drei Prime Donne Basso-Borio, Granchi, Plañol, den Bassisten Alba und Reguer (majestätischer Spanier, machte die Titelrolle) sammt Tenor Sinico (missbraucht das Falsett) fand nur theilweise Applaus; das Ganze glich mehr einer Parodie. Die Villó-Ramos machte sich bemerklich als Norma, und nach sehr langen Proben ging auch gegen die Hälfte Decembers Linda di Chamounix von Donizetti, mit der Villó-Ramos, der Plañol, Tenor Sinico und den Bassisten Salvatori und Reguer, in die Scene, zog aber wenig an.

Herr *Basilio Basily* (Sohn des Capellmeisters *Francesco Basily* an der Peterskirche zu Rom), der seit mehreren Jahren hier im Gesange Unterricht ertheilt, erhielt das Kreuz „de Isabel la Catolica" (Iberia Musical, No. 41, 22. October 1843).

Die unlängst hier erschienene zweite Sammlung der Bildnisse berühmter musikalischer Künstler enthält: die *Colbran (Rossini's* Gattin), *Liszt, De Beriot, Galli, Meyerbeer, Soriano Fuentes* Vater.

Seit dem 15. October 1843 erscheint hier eine *Gaceta literaria y musical de España*, die sechs Mal monatlich ausgegeben wird. In ihrem Prospectus versichert sie, thätige und fleissige Mitarbeiter in Wien, London, Paris, Mailand, Berlin u. s. w. zu haben, überhaupt viel Interessantes und Originalnovellen zu liefern. Die vor mir liegenden Nummern bis 15. December sind weder in literarischer, am Allerwenigsten in musikalischer Hinsicht interessant; von jenen thätigen und fleissigen Correspondenten ist kein Wort darin; das Ganze hat mehr einen belletristischen Anstrich und steht der Iberia Musical ziemlich nach. — Für's Ausland kostet das Trimester 24 Realen (ungefähr 6 Franken).

Andere ausseritalienische Länder.

Lissabon. Die Lucia di Lammermoor, mit welcher die neue Impresa des Cav. Porto die Herbststagione eröffnete, verunglückte beinahe. Weit besser ging der Belisario, worin besonders Botelli (Titelrolle), die Prima Donna Carmen und Tenor Paterni starken Beifall erhielten. Alle hiesige Zeitschriften (ich hatte wenigstens sechs in Händen) waren mit starken Lobeserhebungen über die Rossi-Caccia voll, die als Anna Bolena einen grossen Triumph feierte. Diese Künstlerin hatte vorher in dem Opéra comique zu Paris gesungen.

Corfu. Die Costa, die Cuzzani, Tenor Forti und Bassist Pellegrini machten Glück in der Saffo, Cenerentola und Lucrezia Borgia; die Costa gefiel am Meisten.

Am 2. December beglückte der Don Pasquale mit dem Buffo Cavisago; die Cuzzani trillerte aber zu viel.

Smyrna. Die neue Gesellschaft begann hier ihre Leistungen im November mit Donizetti's Roberto d'Evreux, worin der bereits hier bekannte Bergamasker Bassist Giani den meisten Beifall erhielt; ihm zur Seite wirkten die Prime Donne Garofoli, Genna und Tenor Montanari.

Athen. Von October bis December passirten hier drei Donizetti'sche Opern, die Lucrezia Borgia, die Lucia, die Anna Bolena, die Bühne. Die Mattioli (Amalia), Tenor Simonelli und Bassist Zucchini waren die gefeiertesten Namen. Man wollte nächstens die Norma oder die Beatrice di Tenda geben.

Constantinopel. Die Fanti in der Straniera und die Righini in der Chiara di Rosenberg, nebst dem Tenor Lanzoni, dem Buffo Lipparini und Bassisten Parmigiani fanden mässigen Applaus.

Bucharest. Hauptsänger: die Galzerani-Battaggia, die Lugli, Tenor Battaggia, Bassist Santi und Buffo Giorgi, wie auch die gegebenen Opern (Norma, Barbiere di Siviglia, Belisario) gefielen ohne Weiteres.

Zara. Ungeachtet aller Leistungen der Signore Mazza, Gerli, der Signori Cervati, Bastogi und Lodetti zog Mercadante's Vestale nur wenig an. Als Furioso in der Donizetti'schen Oper gleiches Namens machte sich Herr Bastogi Ehre, desgleichen Herr Tasca als Caidamà. Seine Figlia del reggimento machte dem Furioso abermals Platz.

Lugano (italienische Schweiz). Auf dem hiesigen October-Jahrmarkt gab man Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Casanova, die Dragoni, Tenor Lattuada und Bassist Parodi ungetheilten Beifall erhielten.

Cassel, im Januar 1844. — Unser Opernrepertoir ist wieder mit einer schätzbaren Novität bereichert worden. *Lindpaintner's* neueste Oper: „Die sicilianische Vesper" — Text von *Heribert Rau* — ist am 1. d. M. hier zum ersten Mal in Scene gegangen und hat seitdem zwei Aufführungen erlebt, von denen jedoch keine vollkommen geeignet war, das Publicum zum klaren Verständnisse des Werkes zu führen. Dem Libretto fehlt es nicht an wohl zusammengefügten dramatischen Effecten. Wir erwähnen namentlich die Verschwörung des Johann von Procida gegen Carl von Anjou; die Entdeckung der verborgen gehaltenen Gräfin Fondi, nach deren Besitze Carl strebt; die Trennung der Gräfin von ihrem Gatten; die Erinnerung an die Schreckensgestalt des enthaupteten Conradin von Schwaben, welche die Gemahlin Fondi's in dem geängstigten Gewissen Carl's hervorruft, da sie seinen Liebesanträgen ausgesetzt ist und ihren Gemahl im Kerker weiss; die Befreiung Fondi's durch die reuige Aurelia, welche sich durch Liebesworte zum Verrath der Verborgenheit der Gräfin bewegen liess; die Abfahrt der Flotte des Königs bei dessen Rückkehr nach Neapel; die gewaltsame Entfernung des verschleierten Weibes inmitten der Procession; das Ertönen der schauerlichen Vesperglocke und der damit beginnende Sturm des Aufruhrs und Gemetzels; und endlich die Befreiung Siciliens, verbunden mit der Beglückung des geliebten gräflichen Paares. Was die Composition betrifft, so dürfen zwar nicht alle Nummern derselben in dem nämlichen Grade phantasiereich, melodiehaltig, schwungvoll und originell genannt werden, jedoch bekunden alle eine so höchst schätzbare Einsicht des erfahrenen Musikers, ein so erfreuliches Streben nach Einfachheit und Singbarkeit der Melodie, so viel Klarheit und Fasslichkeit der Harmonie, Angemessenheit und Mannichfaltigkeit der Instrumentation, dass schon um dieser, mehr äusserlichen Vorzüge willen das Werk sich einer zunehmenden Theilnahme von Seiten des Publicums zu erfreuen haben wird. Den Gesangpartieen gereicht es zum besonderen Vortheil, dass dieselben nirgends durch obligate Passagen von einzelnen, beliebten Instrumenten verdunkelt, oder wohl gar durch die ganze Instrumentenmasse völlig erdrückt werden, was bei neueren Compositionen nicht selten der Fall ist. *Lindpaintner* gehört zu den wenigen deutschen Operncomponisten, welche in dieser Hinsicht das rechte Maass zu treffen und zu halten wissen. Dagegen ist es für die Composition keineswegs vortheilhaft, dass nicht alle Sätze in einer gleich vollendeten und hin und wieder — namentlich überall da, wo es die Form des Textes gestattet — mehr symmetrischen Form erscheinen. Die Schuld davon trägt indess, dem Vernehmen nach, der Componist nicht so oft, als man glauben sollte, indem die Isolirung mancher Tonsätze durch die mit dem Musikwerke vor dessen Aufführung vorgenommenen mehrfachen Abkürzungen und Aenderungen entstanden ist. Wenn wir auch voraussetzen dürfen, dass dieselben mit sachkundiger Einsicht und nach reiflicher Ueberlegung, ja selbst zum Theil mit Bewilligung des Componisten gemacht worden, und überdies noch aus der dankenswerthen Besorgniss hervorgegangen sind, dass die Oper, vollständig aufgeführt, zu lange spielen würde, so gereicht doch unserer Meinung nach die Ausschliessung von Tonsätzen, sofern diese nicht eine ganze Nummer, sondern nur einen Theil derselben trifft, dem Musikstücke zum wesentlichen Nachtheil, vorausgesetzt, dass die ursprüngliche Form des Tonwerkes untadelhaft war, was ja wohl bei den Tonschöpfungen eines jeden gebildeten und erfahrenen Musikers ausser Zweifel steht. Es ist darum angelegentlich zu wünschen, dass die Verfasser von Opernbüchern denselben einen bei Weitem minder grossen Ueberfluss an Worten, als dies gewöhnlich der Fall ist, zu Theil werden lassen, da ein solcher wohl dem Componisten die Bearbeitung erschweren kann, für die Composition aber meist wenig fruchtbringend, wenn nicht gar nachtheilig ist. Aber auch die Componisten könnten vorsichtiger in der Wahl der Textbücher sein und den Dichtern zeigen, worauf es bei der Erschaffung eines Tonstückes — insbesondere in Hinsicht auf eine vollendetere tonische Form — vornämlich ankommt. Dann würden manche Uebelstände gehoben werden. *Lindpaintner* hat jedoch seinen Text musikalisch so gut zu verwenden gewusst, dass selbst trotz der oben erwähnten Abkürzungen, wenn auch einzelne Tonsätze weniger entwickelt, in einem mehr lockeren Zusammenhang und in einer weniger geschlossenen Form, als andere, erscheinen, gleichwohl keine auffallenden Sprünge merklich werden. Wiederholte Aufführungen werden uns mit dem Tonwerke, in welchem wir, nebenbei gesagt, in dem ersten,

zweiten und vierten Acte die ansprechendsten und melodiereichsten Tonstücke fanden, vertrauter machen und zum genauern Verständniss des Werkes beitragen. Die beiden stattgefundenen haben uns nicht befriedigen können. Namentlich war die Auffassung der einzelnen Partieen nicht bestimmt, die Ausführung nicht genau und verständlich genug. Es erschien uns Alles nur eingelernt, nicht durchgelebt. Die Leistungen des Herrn *Biberhofer* (Carl von Anjou) und *Föppel* (Johann von Procida) waren jedoch in mehrfacher Hinsicht lobenswerth.

Die Abonnement-Concerte, welche von den Mitgliedern der Hofcapelle zum Besten ihres Unterstützungsfonds alljährlich während des Winters im Hoftheater veranstaltet werden, haben am 6. December v. J. begonnen. In dem ersten dieser Concerte kamen folgende Tonwerke zu Gehör: 1) Ouverture: „Nachklänge von Ossian" von *Gade*. Diese uns bisher noch unbekannte Composition, welche viel Schönes zum Genusse darbietet und insbesondere ein höchst lobenswerthes, ächt künstlerisches Streben nicht verkennen lässt, wurde von Seiten aller Mitwirkenden sehr sorgfältig und geschmackvoll ausgeführt und vom Publicum beifällig aufgenommen. 2) Zwei Gesangpiecen von *Bellini*, vorgetragen von Fräul. *Eder*. War auch die Zusammenstellung der beiden Stücke ungeschickt und durchaus nicht motivirt, so verdient doch die Ausführung lobende Anerkennung. 3) Sechstes Violinconcert von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *J. J. Bott*. Der Vortrag des jungen Virtuosen befriedigte uns vorzugsweise in den beiden ersten herrlichen Sätzen der Composition. 4) Arie aus „Joseph" von *Mehul*, vorgetragen von Herrn *Hädrich*. Die Ausführung dieses einfachen Tonstückes liess viel zu wünschen übrig, da der Sänger zwar schätzbare Mittel besitzt, dieselben aber keineswegs zu verwenden weiss. 5) Fantasie für Clarinette von *Reissiger*, geblasen von Herrn *Holzappel*. Der Vortrag des Solisten zeichnete sich durch Genauigkeit und Festigkeit des Spieles vortheilhaft aus, entbehrte aber nur gar zu oft der Nuancen, deren das tonreiche Instrument in so hohem, fast unnachahmlichem Grade fähig ist. 6) Vierte Symphonie (B dur) von *Beethoven*. Dieselbe gehört zwar bekanntlich nicht zu den grossartigsten des in dieser Musikgattung als Muster vorleuchtenden Tonmeisters, jedoch erscheint sie in Hinsicht auf Inhalt und Form reich und vollendet und bis auf den kleinsten Gedanken hin tonisch motivirt. Ein Werk mit solchen Eigenschaften übt einen hohen Grad von Anziehungskraft auf das hiesige musikalische Publicum aus, dem namentlich *Beethoven*'sche Symphonieen selten zum Genusse dargeboten werden, indem die Anzahl der bei uns veranstalteten Abonnement-Concerte in der Regel nur gering ist und andere Meisterwerke dieser Gattung auch bedacht werden. Die Ausführung der Symphonie war, einige wenige Störungen abgerechnet, vortrefflich.

Das zweite Abonnement-Concert, welches am 3. Januar Statt hatte, wurde mit einer für uns neuen Ouverture von *Müller* zu Weissensee eröffnet, deren Ausführung eine gelungene genannt zu werden verdient. Das Tonstück selbst zeichnet sich in Hinsicht auf Inhalt und Form des Allegrosatzes, welchem ein langsamerer als Introduction vorhergeht, vortheilhaft aus. Dieser ist jedoch weniger tonisch motivirt und gerundet, als der eben erwähnte, ihm nachfolgende Hauptsatz des Werkes. Die instrumentale Einkleidung der contrapunctisch gut verwendeten Gedanken des Hauptsatzes ist im Allgemeinen zwar befriedigend, jedoch erscheinen uns einzelne, den Geigen in der höheren Tonlage gegebene Passagen, welche durch die Blasinstrumente zweckmässig gedeckt worden sind, nicht bequem genug ausführbar. In Hinsicht auf die Tonsatzform des Hauptsatzes bemerken wir ausserdem noch, dass bei einem übrigens wohlthuenden Festhalten des durch das Hauptmotiv angeregten Rhythmus doch der an einzelnen Stellen etwas einförmige Tonsatz durch das Hinzufügen neuer — und zwar kleinerer und bewegterer — Tonfiguren noch um Vieles an Lebendigkeit und musikalischem Reiz gewonnen haben würde. In Betreff des einleitenden Satzes in der langsamen Bewegung gestehen wir, dass der Uebertritt vom Dur- zum Moll-Geschlecht mit dem choralmässigen Motiv uns in Instrumentalstücken, in welchen nicht, wie in Gesangstücken durch den Text, ein äusserer Nöthigungsgrund dargeboten ist, nicht ansprechen will. Schon oft hat man in classischen Tonwerken die entschieden bessere Wirkung der ungekehrten Folge von der Moll- zur gleichnamigen Dur-Tonart erfahren. Doch ist die eine oder andere Wirkung noch nicht genügend erklärt worden, und dürfte ihren Grund, unserer Meinung nach, in einem anderen, als dem bisher angenommenen Princip des Moll-Accordes haben. Hiervon abgesehen, giebt das Werk einen erfreulichen Beweis von dem schätzbaren Talent, gebildeten Geschmack und den achtungswerthen Kenntnissen des Componisten, dessen fernere Productionen uns Erfreuliches erwarten lassen. — Die zweite Nummer des Concertes bestand in einer Arie aus „Belisario" von *Donizetti*, welche an sich nur einen geringen musikalischen Werth besitzt und zunächst durch eine gute Ausführung dem Zuhörer Interesse zu gewähren vermag. Fräul. *Löw* war um eine solche bemüht; ihr Vortrag würde indess durch eine dunklere Färbung und häufigere wie auch auffallendere Schattirung einzelner Stellen an Lebhaftigkeit des Ausdrucks gewonnen haben. Die Töne der Sängerin erschienen übrigens durchgängig wohlgebildet und wirkten im Klange nachhaltig. — Darauf trug Herr *Weidemüller Spohr's* neuntes Violinconcert vor. Wir zählen dieses Tonstück zu den schwierigsten Concerten des Tonmeisters und säumen darum länger nicht, Herrn *Weidemüller's* höchst schätzbare Fertigkeit anzuerkennen, weil uns in Hinsicht auf den mechanischen Vortrag nichts zu wünschen übrig blieb. Der ästhetische Vortrag war dagegen von dem fleissigen Virtuosen zu wenig berücksichtigt worden, denn der Künstler verhielt sich bei der Darstellung des von ihm gewählten Tongebildes zu passiv, er reproducirte zu wenig aus sich selbst und eben darum vermochte uns sein Spiel nicht in dem erwünschten Grade zu erwärmen und zu beleben. — Die nun folgende Nummer war eine Arie aus *Mozart's* „Figaro," welche von Herrn *Derska* mit mehr Sicherheit, als Delicatesse ausgeführt wurde. Der Sänger hätte sich bei dem Vortrage dieses Tonstückes mehr Zeit lassen und seinem Gefühle mehr Raum geben dürfen. — Zum Schlusse des ersten Theiles hörten wir Introduction und

Variationen über ein Duo aus *Mozart's* „Don Juan" für Pianoforte von *Chopin*, vorgetragen von Herrn *Deichert*. Dieses Concertstück bietet bekanntlich der Schwierigkeiten für den Vortragenden nicht wenige dar. Wenn auch die Ueberwindung derselben dem jungen Pianisten zum Lobe gereicht, so gebricht es seinem Spiel im Allgemeinen noch an Glätte und Eleganz und insbesondere bei der Sonderung der mit einander gleichzeitig fortschreitenden Passagen von verschiedenem Character an Deutlichkeit. Zur befriedigenden Ausführung solcher Tonfiguren, wie sie *Chopin* in diesem seinen Tonwerke oft in rapidester Bewegung vor unserem Ohre vorübereilen lässt, ist, wenn die Tendenz des Componisten vollkommen erkannt werden soll, die Selbständigkeit nicht nur jeder Hand, sondern auch jedes einzelnen Fingers erforderlich, indem in diesem Tonwerke bekanntlich die Ausführung von ungleichartigen Tonfiguren, welche zwar eine gleiche Deutlichkeit, aber einen ganz verschiedenen Ausdruck erheischen, oft sogar einer Hand allein anvertraut worden sind. Uebrigens mögen wir gern manches minder Gelungene bei Executirung dieser Composition einiger Befangenheit zuschreiben, deren sich wohl selten ein Virtuose bei seinem ersten Auftreten gänzlich zu erwehren im Stande sein möchte. — Den zweiten Theil des Concerts bildete *Spohr's* Symphonie: „Die Weihe der Töne," ein Werk, an dem wir uns schon oft zu erfreuen Gelegenheit hatten und dessen zweiter, dritter und vierter Satz, namentlich sowohl von Seiten des Inhaltes, als rücksichtlich der Form, ausgezeichnete Schönheiten enthält, welche wir hier wohl als dem gebildeten musikalischen Publicum bereits bekannt voraussetzen dürfen. Leider war gerade die Ausführung des zweiten, dritten und vierten Satzes weniger befriedigend, als die des ersten. Im zweiten vermissten wir die bei früheren Aufführungen gewohnte Präcision im Zusammenspiel und die nöthige Delicatesse bei dem Vortrag der eben so sinnig erfundenen, als zart instrumentirten Hauptmotive. Im dritten hätten manche Eintritte in den Blasinstrumenten fester und energischer sein dürfen, und im vierten wäre bei dem Eintritte der Blasinstrumente nach dem Pauken-Solo mehr Genauigkeit und Zartheit zu wünschen gewesen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die unter dem Namen „Association des Artistes-Musiciens" im vorigen Jahre in Paris gebildete Gesellschaft zur Unterstützung verarmter Musiker und ihrer Familien, deren Statuten S. 489 des vorigen Jahrganges dieser Blätter mitgetheilt wurden, hielt am 21. Januar ihre erste jährliche Hauptversammlung, unter dem Vorsitze des Barons *Taylor*, des Gründers der Gesellschaft. Secretär *Generay* trug den Rechenschaftsbericht vor, aus welchem sich ergab, dass sich die Einnahme des Vereins im Jahre 1843 auf 12,383 Franken belief, theils durch die regelmässigen Beiträge der Mitglieder, theils durch ausserordentliche Schenkungen, theils durch den Ertrag eines Concertes. Von jener Summe sind 10,000 und einige hundert Franken in Staatsrenten zinsbar angelegt; der Ueberschuss ist theils zur statutengemässen Unterstützung von Musikern, theils zur Deckung der nothwendigen Unkosten verausgabt worden. —

Den Statuten gemäss hatten neun Mitglieder des Comité aus demselben auszuscheiden (ein Antrag auf gänzliche Erneuerung des gesammten Comité's fiel durch); das Loos traf die Herren *Bochsa, Berlioz, Caraffa, Girard, Edou. Monnais, Nargeot, Spontini, Tolbecque, Zimmermann*. Diese wurden sämmtlich wieder gewählt, mit Ausnahme des Herrn *Nargeot*, an dessen Statt die Wahl auf den bekannten Pianofortefabrikanten *Erard* fiel. Letzterer schenkte dem Verein einen Flügel seiner Fabrik; ein anderes Comitémitglied fügte ein Geschenk von 1000 Musikstücken bei. Diese und jenes Instrument werden nun zum Vortheile der Gesellschaft verloost, das Loos kostet einen Franc.

Die Gesellschaft, deren Existenz und Weiterverbreitung gesichert ist, zählt jetzt über 1100 Mitglieder, viele davon auch ausserhalb Frankreichs.

Das diesjährige Musikfest des pfälzischen Musikvereins wird am 31. Juli und 1. August in Zweibrücken unter *Mendelssohn's* Leitung gefeiert. Zur Aufführung kommen folgende Musikstücke: Erster Tag: *Mendelssohn's* Oratorium Paulus. Zweiter Tag: D dur-Symphonie von *Beethoven;* Bundeslied von *Marschner;* Die erste Walpurgisnacht von *Goethe* und *Mendelssohn.*

Das zweite Concert des Pariser Conservatoriums der Musik brachte folgende Stücke zur Aufführung: *Mozart's* Symphonie aus C dur (mit der Schlussfuge). — Meeresstille und glückliche Fahrt von *Beethoven* (scheint nicht sehr angesprochen zu haben). — Concertsatz für die Flöte von *Tulou*, geblasen von *Dorus*. — Motette von *Mozart*: Ne pulvis et cinis etc. — D dur-Symphonie von *Beethoven.*

Conradin Kreutzer ist in Paris eingetroffen, um sein Nachtlager zu Granada als Una notte a Granada auf dem dasigen italienischen Theater in Scene zu setzen.

Adam's neueste Oper: „Cagliostro," Buch von *Scribe*, scheint in Paris keine glänzende Aufnahme gefunden zu haben. — Dagegen gefielen die neuen Opern Ladislaus Hunyadi, von dem Capellmeister *Franz Erkel* zu Pesth; Carl XII. oder der Bürgermeister von Zirkow, von dem Comiker *Hohmann* zu Memel.

Castelli erzählt in den Grenzboten, dass ihm die Verfertigung des Buches der „Schweizer-Familie," welches sechs Auflagen erlebte, und obwohl die Oper auf allen Bühnen unzählige Male aufgeführt wurde — in Allem nur *acht Gulden* Conv.-M. eingetragen habe.

Ankündigungen.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Fink, Dav., *Psalm*: „*Der Herr ist König*" für Männergesang (Solo und Chor). Preis der { Partitur 8 Sgr. / Chorstimmen 10 Sgr.

Grell, A. E., Op. 26. „*Barmherzig und gnädig*" vierstimmig (mit Begleitung von 2 Viol., Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, Viola, Violoncelle und Contrabass). Preis des Clavierauszugs 27½ Sgr. Preis jeder einzelnen Singstimme 8 Sgr. Preis der 10 Inst.-Stimmen 1 Thlr. 24 Sgr.

Lauer, A. Edl., *Quartetto a Canone* per voci di Sopr., Alto, Ten. e Basso coll' accomp. di Pianoforte. Preis 15 Sgr.

Taubert, Wilh., Op. 58. *Klänge aus der Kinderwelt*, 12 Lieder von Hoffmann von Fallersleben, aus des Knaben Wunderhorn u. A. mit Pianofortebegleitung. Preis 25 Sgr.

— — *Ouverture zur Medea* pour Pianoforte. Preis 7½ Sgr.

Wichmann, Herrmann, *Sonate* f. Pfte. Op. 1. Pr. 25 Sgr.

Händel's
viertes Pianoforte-Concert in F dur,

welches Herr *Mortier de Fontaine* in seinen Concerten in Paris, Berlin, Cöln, u. s. w. mit allgemeinem Beifall vorgetragen hat, ist unter der Presse.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

NEUE MUSIKALIEN

bei **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, Jul., Die Zigeuner, Rhapsodie in 7 Gesängen für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Clavierauszug vom Componisten. Op. 31	2	20
NB. Die Instrumental-Begleitung sowohl in Partitur als Stimmen ist in correcter Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.		
Dürrner, J., Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Compl.	1	—
— — Dieselben einzeln:		
No. 1. Leid und Freud'	—	5
„ 2. Frühlingsmorgen	—	7½
„ 3. Lied von R. Burns } „ 4. Klage und Bitte }	—	7½
„ 5. Des Vogels Freude	—	7½
„ 6. Liebesheimath	—	5
„ 7. Ave Marie } „ 8. Liebe }	—	7½
Hauptmann, M., Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Neue Auflage	—	15
Hümtem, Fr., Variations sur trois airs italiens pour le Piano à 4 mains. Op. 65.		
No. 1. La Zaïra } „ 2. La Niobe } „ 3. La Norma } à	—	22½
Janssa, L., Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 65. No. 1, 2, 3. à	1	10
Kalliwoda, J. W., Première Conversation au Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après la Concertante pour deux Violons. Op. 20	1	7½
— — Deuxième Conversation au Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après les Variations brill. pour Violon avec Orchestre. Op. 18	—	20
— — Introduction et Variations pour Clarinette avec Orchestre. Op. 128	1	20
— — Le même avec Piano	—	20
— — Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 130	3	—
— — Deux Marches militaires pour Piano	—	7½
Kugler, Rich., Trio facile et agréable pour Piano, Violon et Alto. Oeuv. 1	—	25
Lemecke, H., Variations brill. sur un thème de Niobe pour le Piano. Oeuv. 24	—	17½
— — Trois Mazurkas brillantes pour Piano. Oeuv. 25.	—	10
Müller, Rob., Nocturne pour Piano seul. Oeuv. 15.	—	12½
— — Fantaisie pour Piano sur Lucia di Lammermoor de Donizetti. Oeuv. 22	1	—
Reissiger, C. G., Sixième Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 173	3	—

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag ist ganz neu erschienen:

Zweite Neue-Sendung.

Labitzky, J., Duoro Walzer, Op. 85, für das Pfte. 45 Kr.
— — Derselbe zu 4 Händen. 1 Fl.
— — Derselbe für Orchester. 2 Fl. 30 Kr.
Liehmann, Jos., Moriani Walzer für d. Pfte. Op. 23. 45 Kr.
Abendroth, Th., Drei Gedichte von *Ad. Schritt* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 30 Kr.
Netzer, Jos., Das letzte Lied. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15ᵉ Werk. 30 Kr.
Tomaschek, W. J., Rapsodies p. Piano. Oeuv. 110. 1 Fl.
Veit, W. H., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 21ˢᵗ Werk. 1 Fl. 15 Kr.
Dieselben einzeln:
No. 1. Und wüsstens die Blumen von *Heine*. 20 Kr.
„ 2. Ständchen von *F. Rückert*. 20 Kr.
„ 3. In die Fremde von Freiherrn *v. Eichendorf*. 20 Kr.
„ 4. Triolett von *J. Tandler*. 15 Kr.
„ 5. Intermezzo von *J.* Freiherrn *v. Eichendorf*. 15 Kr.
„ 6. Am Abende von *Rückert*. 20 Kr.
Veit, W. H., Fantasie-Stück, No. 1, f. d. Pfte. 22ᵉ Werk. 45 Kr.
Prochaska, Joh., Prager Locomotive. Drei Polka für das Pianoforte. 30 Kr.
— — Senegaliá Galopp (No. 143). 15 Kr.
Weselsky, P. M., Frohsinn auf dem Lande. Drei Polka für das Pianoforte. 20 Kr.
Kraus, A., Hamburger Polka für das Pfte. No. 124. 15 Kr.
Wusta, F. K., Veronika Polka für d. Pfte. No. 126. 15 Kr.
— — Stern Galopp für das Pianoforte. No. 127. 15 Kr.
— — Adler Polka für das Pianoforte. No 128. 15 Kr.
— — Freundschafts Polka für das Pianoforte. No. 130. 15 Kr.
Ehestens erscheint:
Labitzky, Jos., Neuer Immergrün Galopp, 99ᵉ Werk, für das Pianoforte, zu 4 Händen und für Orchester.

Anzeige für Bühnen-Directionen!

Obschon die Gefertigten bei Ankauf der Partitur der von Herrn *Caj. Donizetti* componirten Oper: „Don Pasquale" das erlangte Eigenthumsrecht derselben für Deutschland in den öffentlichen Blättern angezeigt haben, so ist doch in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung No. 1. vom 3. Januar 1844 die Oper „Don Pasquale" in einer deutschen Uebersetzung von Herrn *Carl Gollmick* in Frankfurt a. M. den Bühnen-Directionen angeboten worden.

Nachdem nun der hohe Bundestag die Verfasser musikalischer Compositionen und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung im deutschen Bundesgebiete mit Beschluss vom 22. April 1841 in Schutz zu nehmen geruhte, so erlauben sich die Gefertigten den geehrten Bühnen-Directionen bekannt zu machen, dass dieselben den §. 4. der obigen hohen Verordnung, zufolge dessen nebst dem nach den Landesgesetzen zu leistenden vollen Schadenersatze stets und für jeden Fall der ganze Betrag der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung ohne Abzug der auf dieselben verwendeten Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem andern den Gegenstand der Aufführung gemacht hat, in Beschlag zu nehmen, gegen obige auf die Beeinträchtigung ihres Eigenthumsrechtes gegründete Speculation in der ganzen Ausdehnung in Anspruch zu nehmen, und bei jeder ohne ihre ausdrückliche Einwilligung erfolgten Vorstellung dieser Oper in Anwendung zu bringen entschlossen sind.

Uebrigens sind die Gefertigten bereit, den geehrten Bühnen-Directionen die Partitur der Oper: „Don Pasquale" mit deutscher Uebersetzung von *Heinrich Proch* auf rechtmässigem Wege unter den billigsten Bedingungen zu überlassen.

Wien, den 19. Februar 1844.

A. Diabelli & Comp.

Erklärung.

Ich bestätige hiermit, dass die Herren *A. Diabelli & Comp.* in Wien das Eigenthumsrecht der Partitur der von mir componirten Oper: „Don Pasquale" von Herrn *Johann Ricordi*, an welchen ich diese Partitur für Italien und Deutschland eigenthümlich überlassen habe, zufolge des von mir mitgefertigten Vertrages d. d. Wien, den 20. Juni 1843, für Deutschland erkauft haben, und dass demzufolge die Herren *A. Diabelli & Comp.* in ganz Deutschland als die alleinigen rechtmässigen Eigenthümer der Partitur der von mir componirten Oper: „Don Pasquale" zu betrachten sind.

Wien, den 17. Februar 1844.

Gaetano Donizetti.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten März. № 13. 1844.

Inhalt: Beschreibung der vor zwei Jahren erbauten grossen Orgel in der Stiftskirche zu Osseg in Böhmen u. s. w. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Cassel. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beschreibung
der vor zwei Jahren erbauten grossen Orgel in der Stiftskirche zu Osseg in Böhmen, nebst biographischer Notiz über deren Erbauer und einigen allgemeinen und beurtheilenden Bemerkungen.

Unterzeichneter, den eine Ferienreise im Sommer vorigen Jahres nach Böhmen führte und der dabei Osseg berührte, verwendete einen Tag mit dem grössten Interesse zur Durchsicht des eben genannten herrlichen Werkes und zum Spiele auf demselben. Der dortige Subprior sowohl, als der Cisterzienser-Ordens-Priester *Athanasius Bernhard*, als Regens Chori, waren so freundlich und gefällig, mir nicht nur die Gestattung allenthalben angedeihen zu lassen, sondern mir in Allem selbst hilfreiche Hand zu leisten und nicht minder mich auf Dieses und Jenes aufmerksam zu machen. Das Werk ist mir so interessant erschienen und in seiner Einrichtung dabei in so Manchem vom Bisherigen abweichend, dass ich es nicht für überflüssig halte, dem grössern musikalischen Publicum darüber einige Mittheilungen zu machen.

Es mag die Disposition dieses Werkes vorausgehen, die ich in ihrer Genauigkeit eben genanntem Pater *A. Bernhard* hauptsächlich verdanke.

I. *Disposition.*

A. *Haupt-Manual.*

1) Principal 16 Fuss von Holz (vom Orgelbauer Bourdon *), Brummbass, genannt), 6½ Zoll weit mensurirt; spricht leicht an und hat einen vollen runden Ton.
2) Principal 8 Fuss vom feinsten Zinn, mit nur ⅓ Zusatz, 5½ Zoll weit; Ton voll, streichartig.
3) Quintadena 16 Fuss 6 Zoll, bebärtet; die Quinte nur sanft anschlagend, wegen seiner reinen gleichen Intonation ausgezeichnet.
4) Gemshorn 8 Fuss, 5½ Zoll weit; hornartig, aber sanft singend.
5) Flöte 8 Fuss, 4½ Zoll weit; äusserst rein und gleich im Tone.
6) Salicional 8 Fuss, 4½ Zoll weit, bebärtet; ein wegen seiner Lieblichkeit und leichten Ansprache besonders auszuzeichnendes Register.
7) Spitzflöte 8 Fuss, am Labium 5½ Zoll weit; das sanfteste Register in der Orgel.
8) Quintadena 8 Fuss, 4 Zoll weit; sehr rein intonirt.
9) Octava 4 Fuss, 3½ Zoll weit; ist mehr singend, als scharf.
10) Bassethorn 4 Fuss offen von Zinn, 4 Zoll weit, bebärtet; hat einen vollen säuselnden, hornartigen Ton.
11) Quinta 3 Fuss, 2½ Zoll weit.
12) Superoctav 2 Fuss, 2½ Zoll weit, bebärtet; Klangfarbe wie Bassethorn 4 Fuss.
13) Rauschquint 2 Fuss 4fach *Cggc*; repetirt in der vierten Octave.
14) Mixtur 2 Fuss 5fach *Cegcc*; repetirt in der dritten Octave.
15) Cornett 2 Fuss 6fach *Cgcegc*; repetirt in der zweiten Octave.

*) Ganz können wir uns mit den Namen nicht einverstehen, da man unter Bourdon doch wohl mehr eine Gedactstimme versteht. *Der Verf.*

B. *Brustwerk.*

1) Principal 8 Fuss offen, 5 Zoll weit; von sanfter streichartiger Intonation, ein vorzügliches Register, besonders geeignet zur Bezeichnung einer frommen hingebenden Stimmung.
2) Flöte 8 Fuss offen, 4½ Zoll weit; von der Manual-Flöte durch Mensur und sanfteren Ton verschieden.
3) Gedact (lieblich) 8 Fuss von Holz, 3 Zoll weit; das weichste Register der Orgel, ganz rein intonirt.
4) Bourdon 8 Fuss von hartem Holze, 4 Zoll weit; ganz sanft in die Quinte tönend, eine prächtige Füllstimme.
5) Octava 4 Fuss, 3½ Zoll weit; hell und kräftig.
6) Fugara 4 Fuss, 2½ Zoll weit; sehr sanft.
7) Flöte 4 Fuss, 2½ Zoll weit; schön intonirt.
8) Quinta 3 Fuss, 2½ Zoll weit.
9) Superoctav 2 Fuss von Zinn, 2 Zoll weit.
10) Mixtur 1½ Fuss 5fach *Gcegc*, offen; repetirt in der dritten Octave.
11) Cymbel 1 Fuss *Cgc* 3fach; repetirt in der zweiten Octave.

C. *Pedal.*

1) Principal 16 Fuss von Zinn, 10 Zoll weit (das tiefste C wiegt 125 ℔.).
2) Subbass 32 Fuss von Holz, 11½ Zoll weit; in der ersten Octave gedeckt, bebärtet der leichtern Ansprache wegen.
3) Violonbass 16 Fuss von Holz, 9½ Zoll weit; voll, durchgreifend.
4) Principalbass 8 Fuss offen, von Zinn, 6 Zoll weit.
5) Octavbass 8 Fuss von Holz, 5½ Zoll weit.
6) Posaune 8 Fuss, ein Rohrwerk mit zinnernen Schallbechern 9 Zoll weit.
7) Quintbass 12 Fuss von Holz, 7 Zoll weit.
8) Mixtur von 4 bis 2 Fuss, *Cegc* 4fach von Zinn, in der Octave gedeckt.

II. *Bemerkungen zur Disposition.*

a) Anzahl der Pfeifen:
- *α*) Hauptmanual: 1377, auf eine Taste 27.
- *β*) Brustwerk: 867, auf eine Taste 17.
- *γ*) Pedal: 242, auf eine Taste 11.

b) Vorbereitete Verstärkung: Noch ein Positiv (zu einem dritten Manual) einzustellen in die Füllungen des Hauptkörpers von sieben Stimmen: 1) Geigen-Principal 8 Fuss. 2) Copula major. 3) Copula minor. 4) Octava 4 Fuss. 5) Quinta 3 Fuss. 6) Superoctava 2 Fuss. 7) Mixtur 1½ Fuss, 4fach: *gcgc*. Im Pedale ist für eine Posaune 16 Fuss vorbereitet.

c) Klangfarbe der Orgel.
Dass der Character dieser Orgel vorherrschend weich, zart, aber auch ernst, erhaben und kraftvoll ist, deutet schon die

mitgetheilte Disposition an; vollkommen einstimmen wird aber jeder Kenner, der die Freude hatte, sie in den hauptsächlichsten Nuancen zu hören.

III. *Aeussere Beschaffenheit.*

a) Orgelkörper.
Der Hauptkörper für's Manual und Pedal ist 33 Schuh 6 Zoll hoch, 26 Schuh breit, 7 Schuh 2 Zoll tief, füllt die ganze Wölbung der Kirche aus und ist in fünf Pfeifenthürme getheilt; Pedal-Principal 16 Fuss und Manual-Principal 8 Fuss im Prospecte.
Die Manual- und Pedal-Windlade, jede 4 Schuh lang, 4 Schuh 3 Zoll breit und 7 Zoll tief.
Der Körper des Brustwerks bestehet aus drei Pfeifenthürmen, wovon jeder der zwei Seitenthürme 10 Fuss hoch ist, und hat im Prospecte Principal 8 Fuss; die Windlade ist 9 Schuh lang und 3 Schuh breit.
b) Die sechs grossen Bälge sind Spannbälge, jeder 12 Schuh lang und 6 Schuh breit und haben gegen 280 Druck.
c) Windstärke: Nach der Windwaage 30 Grade.
d) Kosten: Die Orgel kostet, Alles eingerechnet: 8180 Gulden 36 Kreuzer Conv.-Münze.

IV. *Biographische Notiz des Erbauers.*

Der Erbauer dieser Orgel, *Franz Feller* (geb. 1785 und gestorben 1843 am 1. Juni), war von seinem Vater zum Schneiderhandwerk bestimmt, lernte aber nebenbei Musik und wurde als Singknabe auf dem Chore seines Geburtsortes (Königswalde unweit Tetschen) verwendet. Wundersam von den Tönen der Orgel ergriffen, fing er schon als 12jähriger Knabe an, ganze Octaven von Holzpfeifen zusammenzustellen. Von seinem Vater und Lehrmeister wegen seiner Vernachlässigung des Schneiderhandwerks oft hart gezüchtiget, wusste er sich im — Holzstosse seines Vaters eine geheime Werkstätte zu bereiten, wo er unbemerkt in Nebenstunden seiner Lieblingsbeschäftigung nachhing. — Hier suchte er ein kleines Orgelwerk schon in seinem 14. Jahre zu Stande zu bringen, wo ihn besonders die Anlage und Einrichtung der Windlade, deren er noch keine gesehen, in grosse Verlegenheit setzte. Doch Nachdenken überwand die Schwierigkeit, und es gelang ihm, ein Werkchen von zwei Holzstimmen und drei Octaven zu Stande zu bringen, welches so eingerichtet war, dass, während er mit der einen Hand spielte, er mittelst einer Kurbel durch die andere Hand den Blasebalg in Bewegung erhielt. In seinem 18. Lebensjahre etablirte er sich als Schneidermeister in seinem Geburtsorte und verwandte alle übrigen Groschen, um sich die zum Orgelbaue nöthigen Werkzeuge und Requisiten herbeizuschaffen. Noch in demselben Jahre arbeitete er ein Werk von drei Zinnstimmen, einer Holzstimme und einem achtfüssigen Pedalsatze, das der Wohlgelungenheit wegen die Gemeinde von Niedergrund für ihr Kirchlein erkaufte. In den Jahren 1809—1813 that er Kriegsdienste als Bandist, wodurch sich seine Kenntnisse in der Musik bedeutend erweiterten. In Folge der Schlacht bei Kulm wurden in der Gegend mehrere Orgeln zerstört, und das war nun die eigentliche Veranlassung, dass sich *Feller* seit 1817 ganz allein dem Orgelbaue zuwandte, und seit dieser Zeit hat er 36 theils kleinere theils grössere Werke erbaut, die alle Beifall fanden. Seine Stärke zeigt sich in den Arbeiten im Flötenwerke; hier hat er es zur Meisterschaft gebracht.

So viel von einem Manne, den wahrhaft künstlerische Begeisterung und Genie unter seinen Zeitgenossen gewiss auszeichnen und den die Nachwelt gewiss immer in Ehren halten wird.

Seine Söhne treten in die Fusstapfen ihres Vaters, und es können die Gebrüder *Feller* mit Recht dem Publicum empfohlen werden; es sind zwar einfache, in ihrer Kunst aber ausgezeichnete Leute, welche solid und schön arbeiten, und, was nicht weniger werthvoll ist, gewissenhaft sind, Vorzüge, die sie vor Manchem ihrer Kunstgenossen auszeichnen. *Franz* besonders, der älteste von ihnen, ist ein Mann von wahrer künstlerischer Begeisterung, von seinem verstorbenen Vater von Jugend auf zu den feinsten und schwierigsten Arbeiten verwendet, in seinem Fache vielseitig gebildet und erfahren, ein junger Mann, der mit noch mehr Geist das Werk seines Vaters fortsetzt und auf den Böhmen mit demselben Rechte stolz sein kann, als Sachsen auf seinen *Jahn*, *Jehmlich* und neuerlichst *Göthel*.

V. *Allgemeine beurtheilende Bemerkungen.*

Soll ich mich vorerst noch über die Wahl der Stimmen beurtheilend aussprechen, so kann man sich mit ihr vollkommen einverstanden erklären und muss einen etwaigen Tadel, als hätte die 16füssige Principalstimme von Zinn in's Manual gestellt werden müssen, völlig zurückweisen, da die 16füssige Holzstimme, die *Feller* in's Manual gearbeitet hat, in Bezug auf Tonfülle und Reinheit des Klanges dem Principal 16 Fuss von Zinn nicht nur ganz gleich kommt, sondern die zwar sehr fleissig und gut gearbeitete Pedalstimme in mancher Hinsicht noch übertrifft. Denn da dieser Holzprincipal nicht im Prospecte ist, so konnte er bebärtet werden, wodurch die feinste und gleichste Ansprache erzielt wurde, — während Pedalprincipal 16 Fuss von Zinn unbebärtet bleiben musste, mithin in Bezug der Ansprache dem jetzigen Manualprincipale nothwendig nachsteht. Ich lasse mich namentlich über diesen Punct des Weiteren deswegen aus, um auf ihn ausdrücklich aufmerksam zu machen, wenn man in die Lage kommen sollte, ein ähnliches Werk zu disponiren, und bitte deshalb, diese meine Bemerkungen einer sorgsamen, aber ruhigen und unparteiischen Prüfung zu unterwerfen. Eine grosse Prospectstimme, meine ich (so abweichend es auch vom jetzigen Gebrauche ist), wird für's Manual immer ihr Missliches haben, während sie als Pedalstimme für die Pfundnoten des Grundbasses vollkommen geeignet bleibt. So viel zur Vertheidigung der Disposition *Feller's*. Was ich daran geändert wünschte, wäre etwa Dieses: Ich würde Quintgetön 16 Fuss in's zweite Manual disponirt und statt dieser Stimme für's Hauptmanual Grobgedact 8 Fuss bestimmt haben, aus folgenden Gründen. Principal 16 Fuss von Holz bebärtet, dürfte kräftig genug sein, um einem Manual, wie das dieser Orgel ist, seinen männlichen feierlichen Character zu geben, während das Brustwerk durch Quintgetön 16 Fuss, wie man sich durch die Koppel vollkommen überzeugen kann, ungemein an Ernst, Fülle und Nachdruck gewinnt, ja selbst zur Ausführung grossartiger Fugen und anderer grösserer Orgelsachen geeignet wird, während es jetzt doch im Vergleiche gegen das Hauptmanual

nur ein Knabe ist; durch Quintgetön' 16 Fuss würde es zum kräftigen Jüngling herangereift sein, der munter und freudig seine Stimme erhebt, und der Abstand zwischen ihm und dem Hauptmanuale wäre zwar immer noch bedeutend, aber doch nicht so wie jetzt. Ferner würde ich mir im Pedale noch Gedactbass 16 Fuss disponirt haben, um die so schönen und wahrhaft singenden 8 Fuss-Stimmen dieses Orgelwerkes im Einzelspiele mehr wirken lassen zu können, da der muntere Violon 16 Fuss und der ernste gravitätische Principal 16 Fuss zu solchem Spiel, wie ich es meine, doch immer weniger geeignet sind.

Noch möchte zu bemerken sein, dass sämmtliche Conducte der Prospectpfeifen von Zinn gearbeitet sind, und sämmtliche Zinnpfeifen von gleichem Metalle, nämlich von feinem Graupner Zinn mit nur 1/7 Zusatz. Bekanntlich aber steht das Graupner Zinn in noch höherem, wenigstens gleichem Werthe mit dem Englischen; es ist daher das Orgelmetall durchaus sehr fein, da man ein 12löthiges Berliner Probezinn schon für ein gutes und feines hält, das Metall dieser Orgel aber beinahe durchaus 14lötbig ist.

Zschopau, im Februar 1844.

Carl Geissler, C.

Recensionen.

Protestantische Kirchenmusiken, auf alle Feste des Jahres, nach (den) Worten der heiligen Schrift, leicht ausführbar und vorzüglich für Kirchen kleiner Städte und des Landes. No. 1. Musik zum Erndte-Dankfeste, componirt von *Julius Hopfe*. Op. 32. Kl. Fol. Eisleben, bei G. Reichardt. Preis 1½ Thlr.

Wirklich gute, d. h. wahrhaft kirchliche, und dabei leicht ausführbare Kirchenmusiken, geeignet zur Aufführung durch die in der Regel sehr beschränkten Mittel kleiner Städte und grösserer Landgemeinden (bei den kleineren sollte man die, nach unseren Erfahrungen, fast immer höchst erbärmliche und die Andacht nur störende Kirchenmusik lieber gar nicht mehr statuiren), sind eben noch nicht viele vorhanden, wenigstens nicht im Drucke, und von diesem Gesichtspunote aus können wir das Unternehmen des Verfassers nur willkommen heissen. Indess wird er, wenn es ihm mit dauerndem Erfolge gelingen soll, bei den etwa nachfolgenden Arbeiten die Haupterfordernisse einer guten Kirchenmusik: Kraft, Tiefe und einfache Grösse des religiösen Gefühls, bei möglichster Gedrungenheit der Form, noch ernstlicher anzustreben haben, als es noch bei diesem Werke der Fall gewesen. Wir sagen nicht, dass vorliegende Cantate des religiösen Aufschwungs ermangle, oder dass sie in einem zu prunkvoll-weltlichen, oder, in melodischer Weise, süsslich frömmelnden Style gehalten sei. Nur vermissen wir noch jene höhere Weihe religiöser Begeisterung, durch welche die besten Werke dieser Art das Gemüth unwillkürlich der Welt entrücken, um es in das Allerheiligste der Religion einzuführen. Der Text vorliegender Cantate ist aus Psalmenstellen wohl zusammengesetzt. Sie besteht aus drei, in technischer Hinsicht der Hauptsache nach wohlgerathenen Sätzen, nämlich einem Chore, Allegro C-Tact, in C dur, einer ansprechenden, gut in der Stimme liegenden Tenorarie, Andante, C-Tact, F dur, und einer Schlussfuge, Allegro C-Tact, C dur, von welcher wir uns, so weit ein Urtheil aus der Partitur möglich ist, keinen sonderlich schwunghaft erhebenden Eindruck versprechen können. Das Thema ist gut erfunden, auch genügt Anfangs die Ausführung; allein da, wo die Begeisterung höher steigen sollte, lässt unser Autor die Schwingen sinken. Bei diesen Bemerkungen haben wir freilich ein Ideal im Auge gehabt, welches selten erreicht worden, weshalb sie denn auch den Verfasser nicht abschrecken, sondern nur zum rüstigen Weiterstreben ermuntern sollen. — Die leicht gehaltene Instrumentirung erfordert, nebst dem Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen (oder Clarinetten), zwei Fagotte, zwei Trompeten, zwei Hörner und Pauken. — Auf Oboen und Fagotte hätte der Verfasser, für kleinere Orte schreibend, nicht rechnen, dagegen aber durch Beifügung einer zweckmässig eingerichteten Orgelstimme auf Deckung der etwa ausfallenden Stimmen im Orchester bedacht sein sollen. — Die Ausstattung ist nett, der Preis billig.

---

1) Pfingstlied von *August Zeune*, in Musik gesetzt für fünf Solo- und vier Chorstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe von *A. E. Grell*. Op. 11. Berlin, bei Trautwein. Preis der Partitur 20 Sgr.; der fünf Solostimmen 10 Sgr.; jeder einzelnen Chorstimme 1¼ Sgr.
2) Selig sind die Todten, für vier Solo- und vier Chorstimmen von *A. E. Grell*. Clavierauszug. Op. 18. Ebendaselbst. Preis 25 Sgr.
3) Der Herr ist mein Hirte, für fünf Solo- und vier Chorstimmen, mit Begleitung der Orgel von *A. E. Grell*. Op. 19. Ebendaselbst. Preis 22½ Sgr.

Erfreuliche Gaben des achtbaren Componisten, mit welchen man sich gewiss überall befreunden wird, wo die zu ihrer Aufführung erforderliche Anzahl von guten festen Stimmen vorhanden ist, an welche im Uebrigen der Verfasser nur sehr mässige Anforderungen macht. — Dem für die Kirche nicht bestimmten oder doch nicht wohl geeigneten „Pfingstliede“ möchte, vorzüglich im Andante, grössere Belebtheit und Mannichfaltigkeit der Declamation zu wünschen sein. No. 2 und 3 sind dankenswerthe Gaben für die Kirche. In der letzteren hat uns vorzüglich der dritte Satz: „Ich freue mich und bin fröhlich in dir“ sehr angesprochen, wie sich denn überhaupt der Verfasser mit Glück auf dem Felde der Kirchencomposition bewegt. Minder gelungen erscheint uns der erste Satz in derselben Nummer, in welchem uns die sehr langen Dehnungen auf „mangeln“ und „Wasser“ nicht zusagen wollen. Solche Dehnungen beeinträchtigen stets die Klarheit des Textwortes. Wenn man eine Stimme, noch dazu im 6/2-Tacte, sieben ganze Tacte lang auf der Sylbe „man“ sich bewegen lässt, bis endlich im achten das Wort „mangeln“ seine zweite Sylbe findet, so will uns das durchaus nicht zusagen. Sollen wir unter zwei Uebeln das kleinste erwählen, so mögen wir eher eine öftere Wiederholung, als die zu lange Dehnung eines

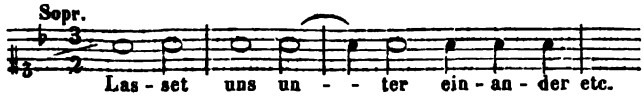
Wortes leiden, bei welcher es in unnatürlicher Weise auseinandergezogen wird. Wir wissen wohl, dass zuweilen sehr berühmte und grosse Componisten solches gethan haben; allein es fragt sich immer, ob sie Recht daran gethan? Uns ist ein solches Verfahren immer als ein Missbrauch, ja als eine Misshandlung des Wortes erschienen, welches dabei zum leeren Schalle herabgewürdigt wird. Diese kleinen Ausstellungen können und sollen übrigens den sonstigen Werth dieser verdienstvollen Werke keineswegs in den Schatten stellen.

Drei kurze und leichte vierstimmige Motetten: „Herr neige deine Ohren" u. s. w., „Herr deine Güte reicht so weit" u. s. w. und „Lobe den Herrn meine Seele" u. s. w. mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte von *A. E. Grell.* Op. 13. Berlin, bei Trautwein. Preis der Partitur 20 Sgr., jede Stimme einzeln 2½ Sgr.

Diese überaus leicht und einfach gehaltenen und dabei doch ansprechenden Motetten können wir auf das Zuversichtlichste den Singchören auf dem Lande und allen sonst weniger geübten anempfehlen, und sie dürfen sich von denselben, bei fleissiger Aufführung, welche durchaus keinen Schwierigkeiten unterliegt, sicherlich einen weit erbaulicheren Eindruck versprechen, als von dem oft so kläglichen Abstümpern grösserer und schwererer Werke, welchen ihre Kräfte nicht gewachsen sind. Wir ersuchen den Herrn Verfasser recht angelegentlich, die grosse Zahl weniger geübter Chöre bald wieder durch ähnliche Gaben seiner schätzbaren Feder zu bedenken. — Die Ausstattung ist gut, allein der Preis könnte billiger gestellt sein.

Zwei Motetten. No. 1. „Herr lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen" u. s. w. No. 2. „Lasset uns unter einander lieben" u. s. w. für acht Singstimmen von *A. E. Grell.* Op. 22. Berlin, bei Trautwein. No. 1. Preis 12½ Sgr. No. 2. Preis 20 Sgr.

So angemein reich auch, insonderheit im vorigen Jahrhundert durch einen Seb. Bach und seine weit verzweigte Schule, das Feld der Motette angebaut worden (sehr vieles aus ihr hervorgegangene Treffliche ruht vorzüglich in Thüringen noch ungedruckt), so hat uns doch die Beschäftigung mit den obigen Compositionen, welche eine gereifte Feder beurkunden, sehr erfreut, indem in denselben ein kerngesunder, religiöser Geist wehet, der in ernst würdiger Form sich ausspricht. Die Stelle in der zweiten Motette:



bei welcher der erste Chor in allen Stimmen sich in derselben Rhythmik bewegt, und welche der zweite in gleicher Weise wiederholt, scheint uns nicht gut declamirt zu sein. Ausstattung schön. Der Preis könnte auch hier billiger gestellt sein.

Lieder für vier Männerstimmen.

1) Sechs Lieder, componirt für vier Männerstimmen von *A. Neithardt.* Op. 126. Heft 1: Sängers Nachtfeier, von *Kluge;* An die Laute, von *Basil;* Bedenklichkeit, von *v. Mühler.* Heft 2: Ergo bibamus, von *Goethe;* Der Unschlüssige, von *Bernh. Brach;* Kleidermacher-Muth. Lexiconformat. Berlin, bei Trautwein. à Heft, Partitur und Stimmen, 20 Sgr., jede Stimme einzeln 3¾ Sgr.

2) Vier Gesänge, 1) Der Schweizer; 2) Gute Nacht, von *E. Geibel;* 3) Ade, von *M. Arndt;* 4) Der Lindenbaum, für vier Männerstimmen, componirt von *Ferdinand Möhring.* Op. 11. Lexiconformat. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Preis 25 Sgr.

3) Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, von *G. Wichtl,* fürstl. Hohenzollern-Hechingʼschen Kammermusikus. Op. 7. Lexiconformat. Carlsruhe, bei W. Creuzbauer. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

4) Urfinsterniss, Gedicht von *Bornemann,* für vier Männerstimmen (Solo und Chor) von *A. E. Grell.* Op. 24. Lexiconformat. Berlin, bei Trautwein. Preis 7½ Sgr., jede Stimme einzeln 1¼ Sgr.

5) *A. v. Chamisso's* Canon: Das ist die Noth der schweren Zeit! componirt für vier Männerstimmen von *A. E. Grell.* Op. 24. Ebendaselbst.

6) Zigeunerlieder von *Nep. Vogl,* componirt für Männerstimmen von *Ant. Hackel.* No. 1 und 2. Carlsruhe, bei W. Creuzbauer. Preis 12 Ggr.

7) Rheinweinlied von *G. Herwegh,* für vier Männerstimmen componirt und zum Besten des Hermann-Denkmals herausgegeben von Dr. *Heinrich Marschner.* Gr. Fol. Leipzig, in Commission bei Fr. Hofmeister. Preis 12½ Ngr.

Durch fast zahllose Bäche und Bächlein, welche unsere Herren Componisten in den Strom des vierstimmigen Männergesanges fliessen lassen, wird derselbe zwar immer breiter, allein nicht gerade überall tiefer. Es tritt dabei so Manches hervor, das ohne empfindlichen Verlust für die musikalische Literatur recht wohl innerhalb der engeren Kreise, welchen es seinen Ursprung verdankte, seinen Lebenscursus hätte beginnen — und beschliessen mögen. Aber ein Jeder, der wohl oder übel ein wenig Singen und Notenschreiben gelernt, will flugs auch vierstimmig componiren! Dafür hat man denn als Recensent nur zu oft die gewiss nicht neidenswerthe Freude, so mancherlei verbrauchte Griffe in der melodischen und harmonischen Wendung des vierstimmigen Männergesanges bis zur Ungebühr wiederholt zu sehen. — Es ist wahr: unser deutscher Eichenhain hat jetzt einen borrenden Ueberfluss an Singvögeln; allein fast bei jedem Schritte stösst man auf einen, wenn auch nicht nachbetenden, doch nachpfeifenden Gimpel — nur selten aber auf einen ächten frischen Capitalschläger, der kühn und fröhlich aus der Brust heraussingt, wie ihm selbst just der Schnabel gewachsen ist.

Wir freuen uns, versichern zu können, von obiger Gimpelei in den hier anzuzeigenden Werken theils nur sehr geringe, theils gar keine, theils Spuren vom Ge-

gentheile — einem kräftigen, frischen Erfindungsgeiste — entdeckt zu haben.

1) Man kennt bereits hinlänglich den Verfasser von Op. 126. Er singt stets frisch und glatt weg, wie man's an der Liedertafel liebt, hat artige Einfälle, gefällige Wendungen in Melodie und Harmonik und schreibt mit runder, gewandter Feder, die sich noch keineswegs erschöpft hat.

2) Herr Möhring hat leider nicht alle seine Texte consequent-richtig und tüchtig ausgewählt. „Der Schweizer" scheint uns zur vierstimmigen Behandlung nicht wohl geeignet. Dieses Gedicht ist schon für eine Stimme schwer zu treffen, noch schwerer für vier! Die „Gute Nacht!" und „Den Lindenbaum" haben wir mit Vergnügen gehört. In der Partitur finden sich einige Stichfehler, doch leicht zu verbessernde.

3) Auch in dieser Sammlung befinden sich einige Gedichte, welche sich zur vierstimmigen Behandlung nicht recht schicken wollen. Wir wetten darauf, dass sie der ganz artig schreibende Verfasser bei näherer Prüfung selbst erkennt. — Der „Schiffergesang" ist allenfalls auf einen Fluss, aber nicht auf das „Meer" hinausgedacht und durchempfunden. — Die „Abendfahrt" möchten wir wohl einmal durch recht hohe tüchtige Tenore nebst Zubehör auf dem Rheine hören!

4) Ein höchst origineller Scherz voll tiefen musikalischen Humors. Unvergleichlich prächtig, wenn Alles mit gehörigem Pathos und ungeheuerm Ernste vorgetragen wird. Da soll mir Einer kommen und noch den tiefen Humor der Musik wegleugnen wollen. Freilich ist die Sache schon lange da — und nur in den Aesthetiken fehlt sie noch.

5) Ein interessantes Seitenstück zum vorigen; nur muss man dabei (wo möglich) etwas Weniges die Augen verdrehen und singen, als wolle man vor desperater Frömmigkeit — mit Jean Paul zu reden — „des Teufels werden." —

6) Ob die Herren Zigeuner — die veritablen nämlich — wirklich so schön singen und moduliren, wie Herr Hackel es ihnen in den Mund legt, bezweifeln wir stark. Wir fürchten, er habe sie zu sehr civilisirt. Legte man diesen hübschen Compositionen andere, ganz passende Texte unter, so würden sie nichts weniger, als eben Zigeunerlieder sein.

7) Da haben wir eine No. 7, allein es ist keine böse, sondern eine heilige. — Zwar hat der sonst so geistreiche und kernige Dichter hier seine poetische Traube ein wenig zu breit ausgekeltert; allein die Composition ist kräftig und ihrer hohen Bestimmung für „das Hermannsdenkmal" eben so würdig, wie der ächte, poetische Most in dem Gedichte, bei dessen Gesang man leicht einige müssige Verse weglassen kann.

Sämmtliche hier angezeigte Musikstücke sind hübsch ausgestattet. Nur die Carlsruher Noten haben etwas Schwindsüchtiges und für das Auge Unbequemes, abgesehen davon, dass sie auch, wenigstens in den verliegenden Exemplaren, zu blass erscheinen. Man ist da offenbar gegen Leipzig, Berlin, Mainz u. a. O. zurückgeblieben. *K.*

Nachrichten.

Leipzig, den 26. März 1844. Neunzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 14. März. Ouverture zu Iphigenie von *Gluck*. — Scene und Arie aus Faust von *L. Spohr* („Die stille Nacht entweicht"), gesungen von Fräul. *Pauline Marx*, königl. preuss. Hofopernsängerin aus Berlin. — Concertino für die Flöte, componirt und vorgetragen von Herrn *W. Haake* (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Lucia di Lammermoor von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *P. Marx*. — Introduction und Variationen über ein Thema aus der Oper „Die Tochter des Regiments," componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Sachse* (Mitglied des Orchesters). — Ouverture, Gesänge und Entreacts zu *Goethe's* Egmont, von *L. v. Beethoven* (das die Musikstücke verbindende Gedicht von *Mosengeil* gesprochen von Mad. *Dessoir*, die Gesänge vorgetragen von Fräul. *Marx*).

Die grossartige Ouverture von *Gluck* ist ein unvergängliches Meisterwerk und immer von bedeutendster Wirkung; interessant ist der von *Mozart* der Ouverture, die, wie bekannt, ursprünglich unmittelbar in die Oper überleitet, beigefügte Schluss, so ganz im Styl und Geist der Composition, dass der Uebergang von *Gluck* zu *Mozart* kaum, wenigstens nur in der etwas volleren und feineren Instrumentirung, bemerkt wird. Die Ausführung war gut und die Wirkung auf das Publicum sehr lebendig.

Fräul. *Pauline Marx*, welche in mehreren Gastdarstellungen auf unserem Theater sich allgemeine Anerkennung erworben hat, auch aus früherer Zeit durch ihre Leistungen in mehreren Gewandhaus-Concerten unserem Publicum werth ist, erfreute uns diesmal besonders durch den Vortrag der schönen Scene und Arie aus Faust, einer Composition, deren Ausführung sehr schwierig ist, aber auch einer Sängerin treffliche Gelegenheit bietet, sich nach allen Seiten hin als Künstlerin zu zeigen. Das durch und durch dramatische Recitativ ist keine leichte Aufgabe und selten noch haben wir diese Aufgabe, selbst von bedeutenden Sängerinnen, so glücklich gelöst gesehen, als dies Fräul. *Marx* gelang. Es ist nicht zu leugnen, dramatische Sänger und Sängerinnen kann nur die Bühne bilden; auch die beste andere Ausbildung reicht hierzu allein nicht aus. Wenn nun auch dem Concertvortrage engere Grenzen gesteckt sind, als dem Vortrage auf der Bühne bei der lebendigen Darstellung eines Kunstwerkes, so darf der Ausführung eines solchen Werkes doch dramatisches Leben nicht ganz fehlen, wenn die beabsichtigte Wirkung wenigstens einigermaassen erreicht werden soll. Fräul. *Marx* traf mit vielem Geschick das rechte Maass in ihrem Vortrage, und da die Ausführung auch übrigens, trotz der sehr bedeutenden technischen Schwierigkeiten, vorzüglich war, so konnte die ganze Leistung, als eine gelungene wirkliche Kunstleistung, nicht ohne entschiedene Wirkung bleiben. Der Beifall war daher gross und allgemein, lebhafter und ungetheilter, als nach dem Vortrage der Scene und Arie aus Lucia von *Donizetti*, welche Fräul. *Marx* allerdings mit seltener Fertigkeit, mit ausserordentlicher Volubilität und Sicherheit in den Coloraturen, aber mit letzteren, mit langen

Trillern u. dergl. so überladen ausführte, dass wir kaum zu begreifen vermögen, wie eine so gebildete Künstlerin sich so geschmacklos verirren kann. Hin und wieder mag dergleichem wohl einem Theile, vielleicht dem grösseren Theile des Publicums gefallen, aber schön ist es gewiss nicht.

Zwei sehr tüchtige Mitglieder unseres Concertorchesters, die Herren *W. Haake* und *Sachse* erwarben sich durch ihre Compositionen nicht weniger, wie durch die ausgezeichnete Virtuosität ihres Spieles grossen Beifall. Es ist heut zu Tage wirklich selten, dass Virtuosen sich selbst zu ihren Vorträgen gute Stücke schreiben; wir haben in dieser Hinsicht schon Erfahrungen machen müssen, die kaum zu ertragen waren. Um so lieber und dankbarer erkennen wir es öffentlich an, dass unsere hiesigen Künstler und namentlich die Mitglieder unseres Orchesters, wenn sie mit eigenen Compositionen hervortreten, auch immer etwas Ordentliches, Tüchtiges bringen. Wir finden hierin einen Beweis für die tüchtige und gut geleitete Kunstbildung unserer Orchestermitglieder, welche die hauptsächlichste Stütze unseres ganzen, in seinen Leistungen so ausgezeichneten und in seinen Wirkungen so wohlthätigen Kunstlebens seit mehreren Jahren schon geworden sind. Solchen Künstlern fehlt nie der rechte Ernst und Geist in ihrem Berufe, und sind diese nur vorhanden, so kommen Gelingen und Freude von selber. Ein Beleg dafür war die Ausführung der *Beethoven*'schen Musik zu Egmont, nach unserem Gefühl und Urtheil einer der genialsten und wirkungsvollsten Schöpfungen des grossen Meisters. Im Theater kann diese Musik fast nie ungestört genossen werden, und es war daher gewiss ein sehr glücklicher Gedanke, durch die Hauptmomente der Dichtung vorführende, die einzelnen Musikstücke verbindende Worte ein gewissermaassen in sich abgeschlossenes Ganze zu bilden, und so, bei Aufführung der Musik in Concerten, ein Verständniss derselben unmittelbar herbeizuführen, das ausserdem immer nur Wenigen möglich gewesen sein würde. Wie trefflich dies *Mosengeil* gelungen, ist bekannt; auch *Grillparzer* hat später, als *Mosengeil*, eine ähnliche Bearbeitung unternommen, ist jedoch, unserm Urtheil nach, weniger glücklich als dieser gewesen. Mad. *Dessoir* löste ihre schwierige Aufgabe vorzüglich, auch Fräul. *Marx* trug die Gesangstücke recht gut vor, und wir hatten uns daher wieder eines wahrhaft hohen Kunstgenusses zu erfreuen.

Das zwanzigste und letzte Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses fand Donnerstag, den 21. März, Statt und enthielt: Ouverture zur Fingals-Höhle (Die Hebriden) von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Arie aus der Sonnambula von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Marx*. — Concert für die Violine (E moll), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Arie aus der Zauberflöte von *Mozart*, gesungen von Herrn *Ernst Koch*, fürstl. schwarzb.-sondersh. Kammersänger. — „Ob ich dich liebe," Lied von *Gumbert*, und die Tarantella von *Rossini* mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Marx*. — Symphonie pastorale (No. 6) von *L. v. Beethoven*. —

Es hat uns leid gethan, dass Fräul. *Marx* bei ihrem diesmaligen Auftreten nicht wenigstens ein bedeutendes Stück gewählt hatte; mit einer oft gesungenen, ziemlich werthlosen *Bellini*'schen Arie und ein Paar Liedern sollte eine Sängerin einem Publicum gegenüber, das ächte Kunstleistungen liebt und dankbar zu schätzen weiss, nicht auftreten, schon ihres eigenen Vortheils wegen, wenn sie auch andere künstlerische Rücksichten unbeachtet lassen wollte. Ueberdies war der Vortrag der *Bellini*'schen Arie auch nicht eben sehr geschmackvoll, wenn wir gleich der grossen Gewandtheit und Sicherheit, womit sie ausgeführt wurde, volle Anerkennung zollen müssen. Die Tarantella von *Rossini* erfordert mehr Grazie und Leichtigkeit, als Fräul. *Marx* dabei zeigen konnte; dennoch erwarb sie sich damit so grossen Beifall, dass sie sich bewogen fand, dieselbe zu wiederholen. Am Besten und wirklich sehr schön sang Fräul. *Marx* das recht wirksame Lied von *Gumbert*. Wir begegnen diesem Componisten zum ersten Mal, und müssen dieses Begegnen ein recht erfreuliches nennen; die Composition des Liedes ist voll natürlicher, warmer Empfindung und nicht ohne Geschmack gemacht. —

Wie gross die Achtung und Theilnahme ist, welche unser Concertmeister Herr *David* hier allgemein geniesst, zeigte der lebhafte Beifall, mit welchem derselbe gleich bei seinem Auftreten begrüsst wurde. Er spielte sein schönes E moll-Concert so meisterhaft, dass er vom Beifall oft unterbrochen wurde. Besonders trefflich war der Vortrag des gesangreichen Mittelsatzes, eines Adagio, das den wirksamsten Violincompositionen, die wir überhaupt besitzen, an die Seite zu stellen ist. So lange wir einen solchen Künstler an der Spitze unseres Orchesters wissen, können wir wegen Fortdauer der Vorzüglichkeit desselben ziemlich unbesorgt sein. Diese Ueberzeugung scheint auch unser Publicum zu theilen, und nimmt gern Gelegenheit, seine Gesinnung öffentlich auszusprechen.

Eine interessante und überraschende Erscheinung war die Leistung des Herrn *Koch*, eines noch jungen Tenoristen mit umfangreicher, schöner, kräftiger Stimme, und mit einer so guten, soliden Ausbildung, wie heut zu Tage nicht eben häufig gefunden werden dürfte. Er sang die Arie aus der Zauberflöte „Dies Bildniss ist bezaubernd schön," einfach und natürlich, mit warmer Empfindung und erwarb sich allgemeinen Beifall. Bei der grossen Seltenheit schöner und gut gebildeter Tenore machen wir jede Bühnendirection auf Herrn *Koch* aufmerksam; er wird für jede eine sehr brauchbare und kann vielleicht bald eine glänzende Acquisition sein.

Die Ausführung der Ouverture und der Pastoralsymphonie war im Ganzen eine sehr gelungene, und beendete würdig eine Reihe von Kunstgenüssen, für die wir allen Mitwirkenden dankbar verpflichtet sind. Wir schliessen diesen Bericht über das letzte Gewandhaus-Concert dieses Winters mit dem aufrichtigen Wunsche für das Gedeihen des trefflichen Instituts, auf das wir mit Recht stolz sein können, das nicht nur eine Zierde unserer Stadt, sondern auch ein wahres Förderungsmittel der Kunst geworden ist, und das in seiner Dauer, seinen Leistungen und seiner Wirksamkeit überhaupt kaum irgendwo seines Gleichen haben dürfte. *R.* †.

Cassel. (Beschluss.) Am 5. gab der Violinvirtuos *Fr. Prume* ein mässig besuchtes Concert, in welchem er

nur Tonstücke von seiner eigenen Composition vortrug, und zwar im ersten Theil ein Concerto heroique, bestehend aus drei Sätzen, im zweiten eine grosse Polonaise und das Pastorale: „La Melancolie.“ Wenn auch keine der hier angeführten Concertpiecen uns ein höheres musikalisches Interesse gewährte, so waren doch alle geeignet, uns mit den Vorzügen und Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers bekannt zu machen. Dieselben bestehen nicht so sehr in einer steten Nuancirung der Tongänge und Modificirung der Töne seines Instrumentes, als vielmehr in einer höchst befriedigenden Reinheit, Festigkeit und Egalität derselben, welche wir namentlich in den Doppelgriffen, bei dem oft wiederkehrenden und oft anhaltenden mehrstimmigen Spiele zu bewundern hatten. Wir unseres Theils mögen übrigens das Geständniss nicht zurückhalten, dass uns die hier genannten Eigenschaften, in solcher Vollkommenheit wahrgenommen und so geschickt angewendet, wohl überraschen, aber, sobald der Reiz, welchen insbesondere die Neuheit des Gebrauchs auf uns ausübt, entschwunden ist, nicht mehr an den Künstler zu fesseln vermögen. Nicht immer hat uns die stereotype Egalität der Töne angesprochen, sondern sogar bisweilen beunruhigt, wo sie auf Kosten des wohlthuenden allmäligen An- und Abschwellens und der befriedigenden Modificirung einzelner Töne und Passagen sich erhielt. Und so meinen wir, müsste es bei dem aufmerksamen Verfolgen des übrigens ausgezeichneten Violinspiels des Herrn *Prume* jedem Kunstfreunde ergangen sein, der vernommen hat, welcher mannichfachen Schattirung und Abstufung der Ton der Geige in den Händen anderer ausgezeichneter Virtuosen, und insbesondere, welcher seltenen Veredelung derselbe in den Händen unseres allgemein verehrten *Spohr* fähig ist. Ja, wem dieser Hochgenuss vergönnt ward, der wird zu all' den Pizzicato-, Tremolo-, Arpeggio- u. dergl. Kunststückchen, welche für die Kunst selbst keinen Werth haben, und durch deren Anwendung sich jeder Künstler herabsetzt, im Augenblick ihres Erscheinens nur lächeln können, und bei deren häufiger Wiederkehr sich unwillig davon abwenden, weil sie ja alsdann aufhören, frappant zu sein. Einen zu anhaltenden Gebrauch von einigen solcher Manieren, die *Prume* bei seinen schätzenswerthen Leistungen für immer verschmähen sollte, machte er insbesondere in seiner Melancolie, in welcher dieselben um so auffallender hervortraten, weil das musikalische Hauptmotiv keinen genügenden tonischen Fortgang hat und darum die Composition modulatorisch einförmig erscheint. Uebrigens hatten sich die Leistungen des Herrn *Prume* der verdienten beifälligen Anerkennung zu erfreuen und der Künstler wurde am Schlusse des Concertes stürmisch gerufen. Unterstützt wurde der Concertgeber durch Fräul. *Eder*, die eine Arie mit Orchesterbegleitung, und Herrn *Streller*, der ein Lied mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello vortrug. Der erste Theil des Concertes wurde mit der Ouverture zu „Euryanthe“ von *Weber* und der zweite mit der Ouverture zu „Fanisca“ von *Cherubini* eröffnet. Die Ausführung dieser beiden Tonwerke von Seiten des Orchesters war sehr exact.

In dem am 24. stattgefundenen dritten Abonnement-Concerte gelangten folgende Werke zur Production: 1) Ouverture zu *Shakespeare's* „Sommernachtstraum“ von *Mendelssohn-Bartholdy*. 2) Arie aus *Bellini's* „Nachtwandlerin,“ gesungen von Fräul. *Lieber*. 3) Concert für die Clarinette von *Maurer*, geblasen von Herrn *Bührmann*. 4) Arie aus „Figaro“ von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Lieber*. 5) Concert für die Violine von *de Beriot*, gespielt von Herrn *Hilf*. 6) Dritte Symphonie (Eroica) von *Beethoven*.

Es ist uns höchst erfreulich, die Ausführung der Ouverture von *Mendelssohn* eine sehr gelungene und die der Symphonie von *Beethoven* eine wahrhaft ausgezeichnete nennen zu können. Ein so schönes Ensemble, wie insbesondere bei der Aufführung der drei ersten Symphoniesätze, erinnern wir uns nur selten gehört zu haben. Jeder Mitwirkende schien die Tendenz des Tonheroen *Beethoven* nach Kräften zu erfassen bemüht und von Begeisterung für den unsterblichen Symphonieenmeister wahrhaft durchdrungen zu sein, ohne sich jemals von solch achtungswerther Begeisterung bei der Darstellung des einzelnen Stimmpartes so weit führen zu lassen, dass durch ein zu starkes Hervorheben des Einzelnen das vollkommen harmonische, ästhetisch schöne Zusammenwirken gestört worden wäre. Die bei der Aufführung der beiden genannten Orchesterwerke betheiligt gewesenen Capellmitglieder dürfen sich, von Seiten des kunstliebenden Publicums, des freundlichsten Andenkens an die beiden rühmlichen Leistungen versichert halten. Die Ausführung der beiden Gesangstücke von Fräul. *Lieber* hat uns dagegen nicht erfreuen können; selbst das nachsichtigste Publicum würde die Leistungen dieser Sängerin als sehr schwache bezeichnen müssen. Herr *Bührmann* liess uns bei dem Vortrage des Concertstückes für die Clarinette gerade nicht die feinste Behandlung seines Instrumentes wahrnehmen. Sein Ton hätte bisweilen bei der nämlichen Kraft weniger hart, seine Uebergänge hätten weniger schroff, seine Schattirungen weniger grell sein dürfen. Schliesslich gedenken wir noch mit Vergnügen des gelungenen Vortrags des *Beriot'*schen Concertstückes von Herrn *Hilf*. Sein Spiel zeichnete sich durch Reinheit, Kraft und Fülle des Tones, wie auch durch Präcision, angemessene Nuancirung und Lebendigkeit des Ausdrucks lobenswerth aus. Nur an einzelnen Stellen erschien uns der Vortrag der französischen Composition zu breit, oder vielmehr die gewählte Strichart zu auffallend der deutschen Schule entnommen. Der übrigens sehr schätzenswerthen Leistung des Virtuosen wurde die allgemeinste und lebhafteste Anerkennung zu Theil.

O. K.

Feuilleton.

In Manchester besteht eine deutsche Liedertafel, welche vor drei Jahren gebildet wurde und am 10. Februar ihr Stiftungsfest auf eine die Sänger wie die Hörer gleich erfreuende Weise durch eine Art Musikfest feierte.

Clara Schumann hat auch in Riga und Mitau mehrere Concerte mit glänzendem Erfolge gegeben.

Hofcapellmeister *Täglichsbeck* hat von dem Fürsten von Hohenzollern-Hechingen das Ehrenzeichen dritter Classe des Hohenzollern'schen Hausordens erhalten.

Ankündigungen.

Anzeige für Gesang-Vereine.

In unserm Verlage sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Beissiger, C. G., Hymne nach dem 97. Psalm *„Ein König ist der Herr."* Für vollen Männerchor ohne Begleitung. Op. 174. Partitur ⅔ Thlr. Stimmen im Subscriptionspreis ½ Thlr.

— — Hymne, nach dem 23. Psalm „Gott sorgt für mich." Für vollen Männerchor ohne Begleitung. Op. 177. Partitur ⅔ Thlr. Stimmen im Subscriptionspreis ½ Thlr.

Neithardt, A., Motette: „Dankt dem Herrn" von A. H. Niemeyer. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 130. Partitur und Stimmen. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Die einzelnen Stimmen sind in jeder beliebigen Anzahl zu haben.

Im Stich befindet sich und erscheint im Laufe nächsten Monats:

Schneider, Dr. Fr., Der 67. Psalm. Für doppelten Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Op. 102. Partitur 1 Thlr. Singstimmen im Subscriptionspreis ⅔ Thlr.

Ferner werden wir auch zu **Bernh. Klein's** unter dem Gesammt-Titel: *„Geistliche Musik"* bisher blos in Partitur bei uns erschienenen Compositionen von *Agnus Dei, Ave Maria, sechs Responsorien, Pater noster, Miserere* und *Stabat mater* die Singstimmen in wohlfeilen Subscriptionspreisen herausgeben.

Berlin, im März 1844.

Trautwein & Comp.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger'**schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu haben sind:

Bach, J. S., Preludio e Fuga (D moll) p. Pfte. ¼ Thlr.

Briccialdi, Elegie de Ernst p. Flûte av. Piano. ¼ Thlr.

Choix de Romances avec Piano. 7 No. ⅕—½ Thlr. *Dessauer,* Asile. — Auf Flügeln des Gesanges. *Ronzi,* La Manola. *Hoven,* Barcarola. ½ Thlr. *Westmorland,* Bel raggio. *Labarre,* Fille d'Otaïti. *Masini,* Une fleur. *Monpou,* Les flots.

Curschmann, Fr., Elfenkönigin f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. ½ Thlr.

Döhler, Th., Torneo. Transcription p. Piano à 4 mains. $\frac{7}{12}$ Thlr. Le Zingaro, L'Hidalgo p. Piano à 4 mains. Op. 45. No. 5, 6. à ⅔ Thlr.

Fontana, Rêveries. Marche funèbre et L'Inquiétude p. Piano. 2 Livr. à ¼ Thlr.

Fürstenau, Délices No. 33. *Auber,* Teufels Antheil. (*C. Broschi*) Part du diable, p. Flûte et Piano. ⅖ Thlr. Op. 140. dito pour Flûte seule ½ Thlr.

Gumbert, Ob ich dich liebe f. Alt. ½ Thlr. 6 Lieder. Op. 6. ⅔ Thlr. Lebewohl-Polon. f. Violine od. Flöte. ½ Thlr.

Händel, Aria aus Rinaldo f. Sopran, von Mad. Garcia-Viardot gesungen (Raccolta No. 16). ⅙ Thlr.

Heller, 25 leichte melodische Uebungsstücke f. Piano. Op 45. 3 Livr. à ½ Thlr.

Heuser, Geburtstags- od. Weihnachtsmusik f. Gesang, Piano u. 6 Kinderinstrumente. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr.

Hoven, Phyllis und Tiren. Duett f. Sopran u. Tenor od. Alt. Op. 29. ¼ Thlr. 3 Gesänge f. Sopran od. Tenor. Op. 30. ⅔ Thlr.

— — Der Abendhimmel f. Tenor od. Bariton m. Begl. des Piano u. Waldhorn od. Vcelle. Op. 32. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Kullak, Transcriptions faciles p. Piano. No. 10. Montecchi e Capuleti. $\frac{5}{12}$ Thlr. No. 11. La Favorita. ½ Thlr. No. 12. La Prière. Das Gebet. ½ Thlr.

Kullak, Fantaisie s. Marie, die Tochter des Regiments, p. Piano à 4 mains. ⅔ Thlr.

Liszt, Buch der Lieder f. eine Stimme mit Piano, enthält: Die Loreley. Am Rhein. Mignon. König von Thule. Der du von dem Himmel bist. à ½ Thlr.

— — Gr. Fantaisie s. Don Juan p. Piano à 4 mains. 1⅔ Thlr.

Louis, Fantaisie dramatique p. Piano et Violon sur mélodies de Schubert. Op. 73. 1⅓ Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, Allegro p. le Piano seul, tiré du 2e Quatuor p. F. de Tengnagel. ⅖ Thlr.

Moscheles et Kullak, Practischer Theil der Methode des Pianofortespiels. 3 Lief. net. à ½ Thlr.

Pergolese, Siciliana per Soprano con Quatuor ½ Thlr., con Pianoforte ¼ Thlr., dito p. Alto ½ Thlr.

Potpourri p. Piano. No. 35. *Auber, C. Brasehi,* des Teufels Antheil (Part du diable) p. *Chwatal.* ½ Thlr.

Puget, L., Album de 12 Romances pour 1844. — 12 neue in den Pariser Soiréen u. Concerten beliebte Romanzen f. eine Singst. m. Piano (franz. u. deutsch. Text) Vole mon cœur. — Fliege hin, Rêve d'un page etc. à ⅓ — ½ Thlr.

Reissiger, 2e Trio brillant et non difficile p. Piano, Violon et Vcelle. Op. 175. 2 Thlr.

— — Männerchorgesänge f. frohe Liedertäfler. Op. 176. Heft 1. (Nur in Deutschland, Das Heidelberger Fass u. s. w.) Partitur u. Stimmen. 1 Thlr.

Rosellen, Nouv. Album de L. Puget (Lieder ohne Worte) p. Piano. 1½ Thlr.

— — 3 Airs de Ballet p. Piano. Op. 17. No. 2. Bacchanale. No. 3. Pas et Valse de Fanny Elsler. à $\frac{7}{12}$ Thlr.

Schäffer, A., Die Eisenbahn, heiteres Lied f. 4 Männerstimmen. Op. 8. No. 3. Partitur u. Stimmen. ⅔ Thlr.

Stern, Liebst du um Schönheit, f. Tenor mit obligat. Violoncelle u. Piano. Op. 21. ½ Thlr.

Thalberg, Romance sans paroles p. Piano à 4 mains. Op. 36. No. 6. ½ Thlr.

Weber, C. M. v., Ouvertures du Freischütz et d'Oberon p. 2 Pianos à 8 mains p. G. M. Schmidt. à 1½ Thlr. Ouverture zu Oberon in Partitur. 1½ Thlr.

Alle neuen und älteren **Opern** im vollst. Clavierauszug mit deutschem und Originaltext, ferner im 2- u. 4händigen Clavierauszug halten wir vorräthig. Aus *unserem Verlag* empfehlen wir:

Auber, Stumme v. Portici, netto 4 Thlr. Die Braut 3 Thlr.

Bellini, Pirat, Unbekannte, Nachtwandlerin à 2 Thlr.

Boieldieu, Johann v. Paris, Weisse Dame ohne Finale à 2½ — 3½ Thlr.

Catel, Bajadèren, *Fioravanti,* Dorfsängerin à 3 Thlr.

Curschmann, Abdul u. Evinich 3 Thlr.

Donizetti, Liebestrank 4 Thlr. Favoritin 7½ Thlr.

Gluck, Iphigenia, Armide, Orpheus à 2 Thlr.

Grétry, Richard Löwenherz 3½ Thlr. Oedip v. *Sacchini* 3½ Thlr.

Halevy, Jüdin 3 Thlr. Guitarrero 3⅔ Thlr. Der Blitz 6½ Thlr. Ludovic 6⅔ Thlr. Königin v. Cypern 8½ Thlr.

Herold, Marie, Zampa ohne Finale à 2½ u. 4½ Thlr.

Kücken, Die Flucht nach der Schweiz 4½ Thlr.

Meyerbeer, Robert der Teufel, dito arr. v. *Diabelli* 2½ Thlr. Emma v. Roxburg 6 Thlr.

Mozart, 7 Opern in Pracht- u. billigen Ausgaben à 25 Sgr.

Spohr, Pietro v. Abano, Alchymist à 6½ Thlr.

Spontini, Vestalin 3⅓ Thlr. Olympia, Nurmahal 7 Thlr.

Weber, Oberon, Freischütz, Sylvana à 6½ Thlr. Preciosa 1⅔ Thlr. Ouverture u. alle Gesänge à 3 — 20 Sgr.

Sion. Sammlung von 42 classischen geistlichen Arien für die *Altstimme* mit Pianofortebegleit. von *Pergolese, Jomelli, Hasse, Bertini, Lotti, Durante, Marcello, Bach, Händel, Naumann* u. s. w. Herausgegeben vom Musikdirector *Klage.* à 3 — 10 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. № 14. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Lemberg. Aus Berlin. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, comp. par *B. Molique.* Oeuv. 18. Stuttgart, Bureau général de Musique. Preis 1 Thlr. 20 Ggr.

Während in vielen andern Fächern der musikalischen Composition eine wahre Ueberflutung Statt findet (wir erinnern nur an den fast undurchdringlichen Liederwald und an die „rudis indigestaque moles" der Pianofortemusik), kann man eine der schönsten Gattungen der Tongebilde, das Quartett für Streichinstrumente, verhältnissmässig fast als vernachlässigt bezeichnen, und doch ist es nicht zu leugnen, dass die Ausbildung des Quartettvortrages gerade in der neuesten Zeit sich eben so erfreulich in Quantität als Qualität gesteigert hat. Auch das Interesse der Hörenden scheint keineswegs vermindert, wenn auch der grössere und eigentliche Genuss wohl immer den Ausführenden zu Theil wird.

Eine neue Erscheinung auf diesem Gebiete muss also schon durch sich selbst Interesse erregen, und geht sie von einem so trefflichen Künstler aus, wie sich Molique den ächten Kunstfreunden bewährt hat, so wird sich zu dem Interesse noch ein günstiges Vorurtheil gesellen, das denn auch durch das vorliegende Werk vollkommen begründet erscheint. — Was die künstlerische Individualität unseres Autors betrifft, so hat in der neuesten Zeit sein öffentliches Auftreten in Berlin Veranlassung gegeben, ihn als einen Repräsentanten der Classicität, im Gegensatze zur Romantik, zu bezeichnen. Wir wollen es hier nicht näher untersuchen, inwiefern diese Bezeichnung treffend und namentlich auf Molique anwendbar sein möchte, da sie wohl nur zunächst durch sein Violinspiel veranlasst wurde, sind aber der Meinung, dass diese Quartetten wirklich sich besonders auszeichnen durch ein gewisses künstlerisches Bewusstsein und jene Klarheit der Gedanken und Gediegenheit der Form, wodurch sie sich allerdings mehr dem Classischen, als dem Romantischen nähern. Auch dürfte der Antheil der schaffenden Phantasie, wie sie die heutige Romantik in Anspruch nimmt, nicht eben der prävalirende an diesem Werke sein, während der sinnige und formkundige Bildner, von richtigem und edlem Gefühl durchdrungen, jedem einzelnen Gedanken sein Recht verleiht und Alles in geistigem Zusammenhange erscheinen lässt. Das sichtbare Bestreben, kein Motiv, sei es auch noch so kurz, unerörtert vorübergehen zu lassen, giebt scheinbar dem Werke, betrachtet man es in seinen einzelnen Theilen, etwas Kaltes und Trockenes; aber die Ungezwungenheit, mit der die Gedanken gewendet und von den verschiedenen Stimmen zur Fortführung aufgenommen werden, der harmonische Fluss, in welchem sich die, wenn auch nicht immer neuen und frappanten, doch nie unbedeutenden Ideen bewegen, kurz: der geschickte und gediegene Bau des Ganzen macht jenen Einwurf verschwinden.

Was diesen Quartetten vorzüglich nachgerühmt werden muss, und doch wohl unbestritten ein Haupterforderniss eines wahren Quartetts bleiben wird, ist die fast unausgesetzt durchgeführte Selbständigkeit der vier Stimmen, so, dass die Mittelstimmen nur in den unvermeidlichen Fällen und im natürlichen Zusammenhange des Satzes als Füllung erscheinen. Die Oberstimme prädominirt, wie sich's ziemt, und oft höchst glänzend, aber ohne im Mindesten den Character des Gemeinsamen aufzuheben. — Da diese drei Quartetten fast mit gleich künstlerischem Geiste entworfen und mit rühmlichem Fleisse und gleicher Sauberkeit ausgearbeitet sind, so würde es uns schwer fallen, zu bestimmen, welchem von ihnen der Preis zu reichen sein möchte. Verschiedene Individualitäten werden sich auch verschiedene Lieblinge wählen; es wird sich dann bei dieser Wahl zeigen, ob die einzelnen Ausstellungen, die wir nach genauer Prüfung des Werkes nicht zurückhalten konnten, begründet erscheinen. — Gestehen wollen wir im Voraus, dass uns das zweite Quartett (A moll) vorzüglich angesprochen hat, und bezeichnen es zuerst in einigen Umrissen. Der erste Satz ist vortrefflich gedacht und construirt, und nimmt durch seine wohlthuende, gleichmässig vertheilte Lebendigkeit das Interesse fortwährend in Anspruch. Ungemein schön erfunden, und von wahrer Innigkeit und Anmuth durchweht ist das sehr ausgeführte, aber keineswegs ermüdende Andante. Als eine günstig hervortretende Eigenthümlichkeit unseres werthen Autors erscheint uns hauptsächlich das meist gelungene Streben, durch die Mannichfaltigkeit seiner Gedankenformen die so leicht entstehende Monotonie zu entfernen, was vorzüglich in dem auf einerlei Tonstoff angewiesenen Quartettstyle von nicht geringer Bedeutung ist. Da nun Molique in der That eine grosse Gewandtheit besitzt, diese verschiedenen Gedankenformen mit einander zu verbinden und in geistreicher

Weise neu zu gestalten, wie es ungemein ansprechend in diesem Andante geschieht, so wird die geistige Aufmerksamkeit zugleich gespannt und belohnt. Auch der Menuettsatz (ein eigentliches Scherzo hat Molique in keinem der drei Quartetten gegeben) ist, bei aller Anspruchlosigkeit, mit der er auftritt, sehr gut erfunden und rundet sich wohlgefällig ab; wahrhaft graziös ist das Trio. Das launige, mit besonderer Leichtigkeit und doch im besten Zusammenhange geschriebene Finale vollendet den guten Eindruck des gelungenen Ganzen.

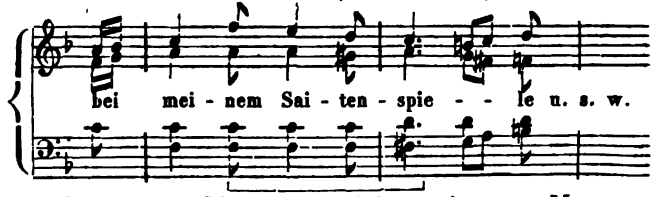
Das erste Quartett ist in Fdur geschrieben und enthält viel Schönes und nicht selten Eigenthümliches. Dem ersten Satze mangelt vielleicht nur ein etwas extensiverer Hauptgedanke, um noch befriedigender zu wirken. Intensivität kann man weder dem Hauptgedanken, noch dem Mittelsatze, noch selbst den Episoden absprechen, aber sie sind sämmtlich so kurz geformt, dass trotz ihrer geschickten Verwendung und Umgestaltung das weit ausgeführte Allegro doch unwillkürlich etwas Musivisches annimmt, wenn man auch gestehen muss, dass dem Componisten mit seinen kurzen Sätzen eine lange Unterhaltung nicht misslungen sei. Das Andante (Bdur, ¾) ist ein höchst freundlicher, melodiöser Satz, fliessend und in schöner Symmetrie gehalten. Mit reichen Figuren ausgestattet, erhebt es sich zuweilen zum Schwunghaften, wobei treffliche harmonische Combinationen hervortreten. Der Menuettsatz zeigt nichts Eigenthümliches. Wir bemerkten schon früher, dass der Componist es verschmäht habe, seinen Quartetten ein eigentliches Scherzo anzureihen, und fügen hinzu, dass wir ein solches Characterbild hier förmlich vermissten. Ein frisches und bewegtes Leben athmet das letzte Allegro. Eine so heitere und immer trefflich motivirte Abwechselung bietet fast kein anderer Satz in sämmtlichen drei Quartetten. Vorzüglich ist es die Ausarbeitung, ja man darf sagen: die Ausstattung des zweiten Theils, durch welche Molique seine Meisterschaft bewährt. Wie leicht und behaglich schaukeln sich die anmuthigen Ideen auf den immer wechselnden Wellen der Harmonie! Bei sorgsamer Ausführung, die, ganz ohne eigentliche Schwierigkeit, nur auf genaues Ensemble und discrete Nüancirung Ansprüche macht, wird dies lebensvolle Stück eine vortreffliche Wirkung machen.

Das erste Allegro des dritten Quartetts imponirt vorzüglich durch seine brillante Färbung und durch einen glücklichen Schwung der Gedanken. Die Ausarbeitung des zweiten Theils muss als ausgezeichnet gerühmt werden. Die in der ersten Abtheilung ausgesprochenen Ideen erscheinen hier in so glücklicher und kunstreicher Verbindung, und doch so klar und ohne Zwang hingestellt, dass man bei der endlichen Entwickelung und bei dem Wiedereintritt des kräftigen Hauptgedankens eine wahre Geistesbefriedigung empfindet. Das Thema des Andante müssen wir jedoch als matt bezeichnen, und wie denn der Erfolg eines Satzes fast immer auf einem glücklichen, bildsamen Hauptgedanken beruht, so wirkt hier der Mangel eines interessanten, stoffhaltigen Motivs nachtheilig und ermattend auf den ganzen Satz ein. Zwar erhebt er sich später zu etwas mehr gesteigertem Leben, und bringt einige schöne harmonische Wendungen, aber das höhere Interesse vermag er kaum anzuregen. Namentlich entbehrt man jenes eigenthümliche und behagliche Gefühl, das man sonst wohl bei der unerwarteten Wiederkehr des glücklichen Hauptgedankens empfindet: hier z. B., nach dem kurzen Orgelpuncte am Schlusse des Andante lässt uns das Thema völlig kalt. Auch das Menuetto erhebt sich keineswegs über das Gewöhnliche und wird sehr kurz abgefertigt. Das Finale ist wieder mit Sicherheit entworfen, und mit grosser Routine ausgeführt, und namentlich bewährt sich dies im zweiten Theile, der durch glückliche und geistreiche Verbindung der früher angeregten Ideen sich vortheilhaft auszeichnet.

Die Ausführung sämmtlicher drei Quartette ist, nach dem jetzigen Standpuncte, wirklich leicht zu nennen, und selbst die erste Stimme wird einen nicht ungeübten Dilettanten kaum in Verlegenheit setzen; von einem wahren Künstlerquartett vorgetragen, werden sie, obgleich von allem Modeflimmer frei, gewiss den schönsten Eindruck machen, und sind ohne Zweifel als eine wahre Bereicherung der Quartettmusik zu betrachten.

Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Ad. Reichel.* Op. 10. No. 2. Leipzig, bei Ernst Götz. Preis 1 Thlr.

Die drei ersten Gesänge sind bei Weitem die schwächsten dieser Sammlung, namentlich ist das vielfältig componirte und abgesungene Lied, nach dem Italienischen, von Goethe: „O gieb vom weichem Pfühle“ u. s. w. mit seinem schläfrigen Refrain: „Schlafe, was willst Du mehr?“ in dieser neuen musikalischen Illustration durchaus nicht geeignet, ein neues Interesse anzuregen. Einige Harmonieenfolgen sind in der That von einer Wirkung, dass sie eher die Schlummernde zu erwecken, als sanft einzulullen im Stande wären; z. B.:



Im zweiten Liede, das einige gelungene Momente hat, wäre besonders dem Anfange der Apostrophe: „Jüngling, auf!“ eine bedeutsamere Stellung zu wünschen gewesen. — Das dritte Lied ist nach seinem Grundgedanken und in seiner ganzen Auffassung nicht ohne Reiz. Die anspruchlose Treuherzigkeit ist hier ganz an ihrem Orte; nur unterbricht, leider! die forcirte und gekünstelte Harmonie im neunten und zehnten Tacte sehr störend die ruhig-einfache Haltung des Ganzen. Am Schlusse erscheint sie noch gesteigert durch den gewaltsamen Anlauf, den die Melodie nimmt. Diese Art, harmonisch zu begleiten, gehört freilich ursprünglich und ganz eigenthümlich einem sehr verehrten Meister; dieser bietet aber doch in der That viel Schöneres zur Nachahmung, und dann kommt wohl auch sehr viel auf Ort und Zusammenhang an.

Das vierte Lied, Ballade überschrieben (das treffliche Gedicht ist von Arndt), müssen wir nach Form und Haltung als das gelungenste der ganzen Sammlung bezeichnen. Mit Uebereinstimmung, deutlich articulirt und in

mässigem Tempo vorgetragen, wird es seine Wirkung nicht verfehlen.

Auch das fünfte Lied: „Feldeinwärts flog ein Vögelein" hat etwas recht Gemüthliches, und wird überall gern gesungen werden. Für Mannichfaltigkeit in der Form, wie für die Declamation wäre es vielleicht vortheilhaft gewesen, wenn der Componist bei dem ersten Eintritt der Worte: „Weit, weit flieg' ich noch heut'!" die Singstimmen nicht zugleich, sondern imitirend eingeführt hätte. Doch auch so, wie es nun eben ist, macht das Lied einen höchst gefälligen Eindruck und spricht für die Befähigung des Componisten.

No. 6. Tischlied, — Fischlied, gedichtet von A. Seebeck. Der Componist hat diesen scherzhaften Stoff ziemlich glücklich ausgebeutet. Das Bestreben, das Ganze möglichst lebendig zu gestalten, und namentlich den vier Stimmen eine gewisse, handelnde Selbständigkeit zu verleihen, ist lobend anzuerkennen, wenn auch an einigen Stellen die Ausführung mit dem Streben nicht gleichen Schritt hält. Ob der Eintritt des Unisono in C dur nicht als Remiiscenz angesprochen werden dürfte, lassen wir unentschieden. Der Gedanke wirkt übrigens hier an Ort und Stelle und zumal in seinem didactischen Ernste recht gut. Wir empfehlen dem Componisten eine strengere Sichtung dessen, was er der Oeffentlichkeit übergeben will, und erwarten von seiner Unbefangenheit, dass er uns diese Erinnerung einst danken wird.

Wanderung durch den thüringer Wald; sechs Lieder von *L. Bechstein*, für vier Männerstimmen componirt von *H. W. Stolze* in Celle. Op. 47. No. 27 der Gesangstücke, No. 11 der Männergesänge. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 25 Ngr.

Wir kennen von dem Autor des vorliegenden Werkes fast ausschliesslich nur geistliche Compositionen, unter welchen mehrere die beste Anerkennung gefunden haben und sie auch verdienen. Diese profanen Lieder sprechen ebenfalls das Gemüth freundlich an, und zeichnen sich im Ganzen durch sinnige Auffassung und vorzüglich durch eine vollkommene Correctheit aus. Auch die Dichtungen haben, obgleich nicht alle von gleichem Interesse sind, poetischen Werth. Die beiden letzten Zeilen des ersten Liedes, Dolmar überschrieben, hätte der sonst so correcte Dichter wohl leicht ansprechender gestalten können; sie heissen: „Wanderlust freit (befreit) aus Stubenqualm und Dust (sic!), schwellt die Mannesbrust!" Die Composition ist zwar nicht eben ausgezeichnet, doch regt sie an, und wird bei dem Beginn einer Sängerfahrt von Wirkung sein.

No. 2. Im Walde; ein sehr ansprechendes Lied. Das Ganze athmet wirklich ein Gefühl jener behaglichen Waldeinsamkeit, wie sie uns Tieck so werth gemacht hat. Melodie und Harmonie bewegen sich in angemessener, ruhig wohlthuender Weise. Nur in der letzten Zeile hat die Führung des Basses etwas Ungefügiges und Steifes, was denn auch den Schluss weniger befriedigend erscheinen lässt.

No. 3. Die drei Steine (nämlich: Friedenstein, Liebenstein und Altenstein in Thüringen). — Localschilderungen, Namenanführungen u. dergl. haben immer etwas der Composition Widerstrebendes; so auch hier. Das Lied hat, trotz seiner ziemlich mannichfaltigen Modulation, doch etwas Indifferentes. Die veränderte Harmonie bei der Wiederkehr des ersten Motivs, das wir ohnedies nicht eben loben können, ist keineswegs eine glückliche zu nennen; namentlich fehlt dem Basse die natürliche, freie Bewegung.

No. 4 ist ein fröhliches Trinklied, leicht fasslich und bequem auszuführen, jedoch ohne geistigen Nerv und bezeichnenden Character.

Das Ständchen No. 5 tritt, wenn auch nicht ohne Anmuth, doch wohl ein wenig zu einfach und anspruchlos auf: der Bass hat wirklich etwas Phlegmatisches; einige harmonische Würze wäre dem Ganzen gewiss recht vortheilhaft gewesen, das übrigens recht fliessend geschrieben ist. Je nun! eine milde Sommernacht, etwas Mondschein und eine recht sorgsame Ausführung werden wohl das Fehlende ersetzen.

Die Heimkehr, No. 6, schliesst den kleinen Liederkranz. Der Componist lässt hier, recht gut motivirt, in Form und Gedanken das erste Lied wieder anklingen. Der sehr ernste Schluss erscheint fast unerwartet. — Ein kurzer, ermuthigender Zusatz des Dichters wäre dem Componisten gewiss willkommen, wie der Wirkung ohne Zweifel sehr vortheilhaft gewesen. *Al.*

Nachrichten.

Auch ein Dilettant.

Welche schöne Talente der heutige Dilettantismus in der Musik aufzuweisen hat, ist so bekannt und schon so vielfach bemerkt worden, dass man darüber nichts weiter zu sagen hat, als: wir wissen es schon. Um so erfreulicher ist es, wenn wieder ein im Verborgenen aufgegangenes Genie der Musikwelt übergeben wird, noch mehr, wenn das erste Auftauchen desselben anerkannt und wohl gar gefeiert wird. — So las ich kürzlich beim Nachsuchen eines Artikels in einem der früheren Jahrgänge von *Schilling's* Jahrbüchern (1840, No. 3) eine ganz kurze Miscelle, Dilettantismus betreffend, wo es unter Anderm heisst:

„In Padua lebt jetzt ein Doctor der Rechte Namens *Moritz Mahl*, welcher eine Kunstfertigkeit auf der Violine besitzen soll, die selbst mit der eines *Paganini* in Vergleich gestellt werden darf. So berichten wenigstens öffentliche Blätter, und wir glauben es um so lieber, als Herr *Mahl* nur Dilettant ist und bleiben will."

Der Name *Mahl*, Dr. jur., fiel mir auf; ich war lange schon mit einem hiesigen Dr. jur. gleichen Namens, Mitglied des galizischen Musikvereins, bekannt, von dem ich ebenfalls wusste, er sei ein tüchtiger Geiger, den ich jedoch noch niemals Solo gehört hatte. Es muss ein gutes Zeichen sein, dachte ich, wenn man sich über das Spiel eines Musikers heut' zu Tage, wo man so viele Virtuosen hört, so ausspricht, wie in jenem Blatte geschieht, und ich versäumte nicht, meinen Freund *Mahl* bei nächster Gelegenheit auf jene Stelle aufmerksam zu

machen, wo ich denn erfuhr, dass er derselbe sei, welcher in Padua gespielt habe und von dem die Rede sei. Später überzeugte ich mich hiervon auch aus andern Blättern, die er gesammelt hatte, musste auch aus den verschiedenen Gedichten, womit man ihn in Padua gefeiert, und aus andern Zeichen der Anerkennung schliessen, dass dieselbe ungewöhnlich gewesen sein müsse. Um so mehr freute ich mich auf Gelegenheit, ihn allein spielen zu hören, die sich mir nunmehr in seiner Behausung oft geboten hat, oft genug, um ein Urtheil über ihn abgeben zu können. *Mahl* ist unbestrittener Virtuos und Künstler; Virtuos, — denn er spielt sein Instrument mit unglaublicher Leichtigkeit und überwindet die grössten Schwierigkeiten so fertig und correct, dass man bewundern muss, wie ein Mensch, der Musik doch nur aus Liebhaberei neben seinem Hauptgeschäft betreibt, es dahin hat bringen können; Künstler, — weil er den Character seines Instruments durchaus erkannt hat und dadurch alle Leidenschaften in der Seele des Hörers zu wecken versteht. So im weichen, schmelzenden Adagio, wenn sich der Sturm des Gemüths gelegt hat und die Seele in sanften, getragenen Tönen sich erholt oder im Gebet sich erhebt; so im rastlosen Allegro, im hüpfenden Pizzicato, wenn der Bogen in eilenden Sprüngen über die Saiten fliegt. Im Flageolet und in chromatischen Läufen hat *Mahl* eine Fertigkeit und Sicherheit, die ihres Gleichen sucht; auch die Kunststücke, die man bei weltberühmten Virtuosen angestaunt, sind ihm bekannt und geläufig, und er lässt dieselben vor Freunden zu seinem und der Zuhörer Amusement gerne hören, wenn gerade der Wunsch sich äussert. — Was aber noch mehr sagen will, *Mahl* ist auch ein tüchtiger Theoretiker und glücklicher Componist. Seine Compositionen, die neu und originell sind und von denen eine wohl noch bis Ostern erscheinen wird („Fantaisie et Variations sur des thèmes de l'Opéra: Les Huguenots"), müssen, ich zweifle nicht, grosses Furore machen (sind sogar schon im Manuscript von manchem guten Freund benutzt worden) und werden gewiss jedem Violinspieler willkommen sein. Sie werden zur Characteristik seines Spiels vor den Augen Derer, die ihn nicht hören können, Einiges beitragen und überhaupt eine Einsicht in die Talente dieses Mannes gestatten. Vorläufig sei Dies über ihn genug; seine Werke werden weiter sprechen. —

Bei dieser Gelegenheit sei auch eine kleine Skizze überhaupt über das hiesige Musikleben im letzten Jahre eingeschaltet. Wir können diesmal nicht klagen. Fremde und einheimische Virtuosen haben uns reichlich bedacht, an Concerten, besonders im Anfange des vorigen Jahres und in der neuesten Zeit, war kein Mangel, und dazwischen stellte der galizische Musikverein durch seine öffentlichen Uebungen eine regelmässige Verbindung her. Zuerst waren es die Herren *Remmers* und *Gust. Schumann*, welche, von Kieff kommend, — Ersterer auf der Violine, Letzterer auf dem Piano, — mehrere Concerte gaben und vielen Beifall fanden. Doch wurde ihnen, durch das Dazwischenkommen *Leop. v. Meyer's*, welcher ebenfalls — und mehrere Male sogar zur selben Stunde — auftrat, ein Theil des Publicums entzogen. Die Ersteren stehen hier noch in gutem Andenken, und man hofft, dass sie bald wieder einmal zu uns kommen. *Meyer* war auf seiner Reise nach Wien und Constantinopel und hat sich kürzlich auf seiner Rückreise persönlich wieder in Erinnerung gebracht. Doch schien die Sympathie für ihn etwas nachgelassen zu haben, denn die zwei Concerte, welche er gab, die freilich wieder unglücklicherweise mit mehreren anderen zusammenfielen, waren weniger gefüllt und er ging diesmal fast spurlos vorüber. — Im Sommer besuchte uns auf einem Abstecher *Vieuxtemps*, welcher hier ebenfalls den grossen Beifall fand, der ihm überall gezollt wird. Doch wird hier zu Lande der Landsmann *C. Lipinski*, welcher uns eben verlassen hat, immer Numero Eins bleiben. War das nicht eine Freude und ein Drängen um den gefeierten Mann! — Kaum aus dem Wagen gestiegen, brachten ihm die Sänger des Musikvereins bei Fackelschein ihr Willkommen. Seine Concerte waren bei verdoppelten Preisen gedrängt voll und jede Nummer mit stürmischen Beifall gekrönt. Beim Abschiedsconcert, welches er zum Besten der hiesigen Armenhäuser gab, warf man ihm Bouquets und einen Lorbeerkranz zu. — Unser wackerer *J. C. Kessler* wirkte sowohl in denen *Lipinski's*, als auch in andern Concerten öfters mit und fand, wie immer, die grösste Anerkennung. Namentlich macht dessen neuestes Opus: „Ständchen, Op. 41, Lied mit Pianoforte." welches kürzlich bei J. Millikowski hier im Druck erschienen ist, und welches von ihm selbst und Herrn *Heinr. Ruff* herrlich vorgetragen wird, ungewöhnliches Aufsehen und verdient wirklich alles Lob. Ohne Zweifel ist es unter den heutigen Liedern eines der besten und der Anerkennung werth, die ihm überall werden muss. — In der letzten Zeit traten auch die hiesigen Herren *Jackowski* (Flöte) und *Serwaczyński* (Violine) öffentlich auf und fanden Beifall. — Der galizische Musikverein unter der Direction des Dr. jur. *Piątkowski* (ebenfalls Dilettant) brachte in diesem Jahre auch wieder manches Tüchtige, worunter besonders hervorzuheben sind: *Hiller's* „Zerstörung von Jerusalem," — der erste Theil des „Paulus," und *Haydn's* „Schöpfung." — Der Aufführung der letzteren war Einsender beizuwohnen verhindert, doch soll, nach Dem, was man darüber gehört, die Ausführung durchaus gelungen zu nennen sein, was man auch von der der andern Werke sagen kann. — Es ist erfreulich, dass dieses Institut nur Gediegenes begünstigt und auf diese Weise dem hiesigen, im Allgemeinen etwas verflachten Musiksinn zu Hilfe zu kommen sucht. — Die Oper, in deren Personal im vergangenen Jahre vielerlei Veränderungen vorgingen, war durch die Gäste Mad. *Pirscher* und Mad. *Stöckl-Heinefetter* eine Zeitlang im Schwung erhalten. Ausserdem wurde in diesem Fache nur Mittelmässiges geleistet. Doch ist dieses nur Fehler der Direction, welche nicht im Stande ist, wackere Individuen längere Zeit zu behalten, weshalb denn die Hauptrollen stets mit Anfängern und die Nebenrollen schlecht besetzt sind, — des dünnen Chor's nicht zu gedenken. Daher kommt es denn auch, dass selbst gastirende Künstler gar vereinzelt dastehen, und ihre Kraft und ihre Gaben, in Ermangelung des Ensemble, nicht so entwickeln können, als sie dessen fähig sind. Dieser Zustand ist um so mehr zu bedauern,

als die Oper eine brave Capelle besitzt. Möchte doch die Direction den Zweck einer hiesigen tüchtigen Oper nicht verkennen, und Sorge tragen, dass sie nicht mit fremdem Schimmer die eigenen Schwächen zu bedecken brauche. —

Lemberg, im Januar 1844. *Johannes.*

Berlin, den 3. März 1844. Nicht minder musikreich, als der Januar, war auch der Februar d. J. Durch wahren Kunstwerth ausgezeichnet waren die Concerte der Herren *Mortier de Fontaine*, *Servais* und *Nehrlich*, wie die Aufführung des *Händel*'schen Oratoriums: „Judas Maccabäus" von der Singacademie. Der erstgenannte Pianist trug das *Mendelssohn*'sche Gmoll-Concert für Pianoforte und reiche Orchesterbegleitung, wenn auch nicht so geistig durchdrungen, als der Componist selbst, doch mit vielem Feuer, und besonders das schöne Adagio recht ausdrucksvoll vor. Vielleicht behinderte das schwer zu behandelnde Instrument den kunstgebildeten Pianisten, noch mehr Kraftaufwand im Anschlage geltend zu machen. Für die linke Hand allein trug derselbe die „Sérénade d'un Troubadour" von *Willmers* mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vor. Eben so auch die Amoll-Etude von *Thalberg*. Interessant war es, ein Cembalo-Concert (in Fdur) von *Händel* kennen zu lernen, dessen Instrumentalcompositionen wenig bekannt und dem Geschmacke der damaligen Zeit angemessen sind, wenn sie auch nicht die Tiefe von *Joh. Seb. Bach's* harmonischen Combinationen erreichen. Zum Schluss trug Herr *Mortier de Fontaine* auch noch eine moderne Fantasie von *Franz Lisst* auf ein Thema aus der Oper Niobe mit Rapidität, Energie und Geschmack vor, und bewies sonach gleiche Kunstbildung in der classisch älteren, wie in der neuern Instrumentalmusik. Eben so vielseitig zeigte sich Madame *Mortier de Fontaine* als Sängerin. Mit einer nicht starken, jedoch wohlklingenden Mezzosopranstimme begabt, trug die benannte Künstlerin zuerst eine historisch interessante Arie aus der Oper Mitrane, im Jahre 1686 von *Francesco Rossi* componirt (für jene Zeit glänzend genug, und im Andante recht melodisch), später die grosse Scene des Orfeo im zweiten Act der *Gluck*'schen Oper, und ein Duett aus *Rossini's* Semiramide, rein, mit Geschmack und schönem Portament vor. Dem. *Tuczeck* sang, ausser in gedachtem Duett, auch das reizende Ave Maria von *Fr. Schubert* sehr gefühlvoll. Da nun auch zwei Ouverturen, von *Gluck* (zu Iphigenia in Aulis) und *C. M. v. Weber* (zum Beherrscher der Geister), die beiden Abtheilungen des Concerts eröffneten, so war solches zu den gehaltvollsten dieser Saison zu zählen. Gleichwohl war es nicht so zahlreich besucht, als das dritte und letzte Concert des Violoncellvirtuosen *François Servais* am 4. v. M. im Saale der Singacademie, welcher für den Klang viel günstiger als der Theater-Concertsaal im königl. Schauspielhause ist. Der in Ton, Leichtigkeit der Bogenführung, Geschmack und Fertigkeit excellirende Violoncellist wiederholte auf Begehren den Vortrag seines dritten Concerts, welches auch hinsichtlich der Composition, durch Eigenthümlichkeit der Erfindung und wirksame Instrumentation, ausgezeichnet ist. Demnächst trug Herr *Servais* eine Fantasie für das Violoncell von eigener Composition: „Souvenir de Spa" bezeichnet, und eine Caprice auf Motive aus dem „Barbier von Sevilla," besonders letztere mit höchster Vollendung und enthusiastischem Beifall, vor. Eine junge Sängerin, Dem. *Krahmer*, welche zwei Arien von *Rossini* mit Geläufigkeit und guter Sopranstimme vortrug, erhielt ebenfalls ermunternden Beifall. — Der königl. Kammermusiker *W. Nehrlich*, als vorzüglicher Clarinettist längst anerkannt, hatte eine recht unterhaltende musikalische Soirée veranstaltet, welche mit einer wirksamen Ouverture zu einer komischen Oper des Grafen *von Westmoreland* (Lord *Burgersh*) eröffnet wurde. Der Concertgeber trug ein werthvolles Concertino für die Clarinette, und mit dem Pianisten *Löschhorn* Adagio und Rondo einer Sonate für Pianoforte und Clarinette von *C. M. v. Weber* (für den Componisten und seinen Freund *Bärmann* den Vater geschrieben), endlich auch ein Divertissement für die Clarinette, mit vorzüglich vollem Ton, rein, sicher, geschmackvoll und fertig, mit vielem Beifall vor. Der Violoncellist *Julius Griebel* führte mit Herrn *Löschhorn* ein Duo für Violoncell und Piano sehr ansprechend aus. Auch verschönten die Damen *Schröder-Devrient*, *Tuczeck* und *Neumann*, wie die Herren *Böttticher* und *Gern*, die Unterhaltung durch Gesang und Declamation.

Das *Händel*'sche Oratorium „Judas Maccabäus" wurde sowohl von Seiten der Chöre, als der Solostimmen vorzüglich gut ausgeführt. Letztere waren an mehrere Sänger und Sängerinnen vertheilt, unter denen sich die Damen *Krahmer*, *v. Borke*, *Burchardt*, *Caspari* und *Aug. Löwe*, wie die Herren *Mantius* (Judas), *Zschiesche* u. A. m. vortheilhaft bemerkbar machten. Das herrliche Meisterwerk bewirkte auch diesmal den erhebendsten Eindruck.

Für die Abonnenten der „Neuen Berliner Musikalischen Zeitung," welche hier unter Redaction des Herrn *C. Gaillard* bei Challier und Comp. seit Kurzem erscheint und mehr auf Unterhaltung und Mannichfaltigkeit berechnet, als wissenschaftliche Kunsttendenz zu haben scheint (insofern sich aus den bisher erschienenen fünf Nummern darüber urtheilen lässt), war am 19. v. M. im *Jagor*'schen Saale ein Gratisconcert veranstaltet, in welchem besonders jüngere Talente sich producirten, wie der Pianist *Emil Pfaffe* und der Violinist *Würst* (Schüler des Herrn CM. *Ries*); Frau *Vincent-Ost* und Dem. *Schulz*, wie auch Herr *Fischer* trugen einige Gesänge vor, so dass die Unterhaltung viel Abwechselung gewährte und die Uneigennützigkeit der Veranstalter allgemein anerkannt wurde.

In der sechsten Sinfonie-Soirée der königl. Capelle, zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Pensionsfonds, wurde die sogenannte Sinfonie militaire von *Haydn* in Gdur, mit dem Andante in C mit türkischer Musik, die Ouverture zum „Wasserträger" von *Cherubini* und *Beethoven's* Pastoralsymphonie vortrefflich ausgeführt. Ausserdem trug der Herr MD. *Taubert* sein erstes Pianoforteconcert, eine recht interessante Composition, mit der Solidität, Eleganz und Fertigkeit vor, welche an diesem Künstler längst geschätzt wird. Sehr wesentlich wirkte hierbei auch die Orchesterbegleitung mit, welche unter Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* sehr

exact ausgeführt wurde. Der zweite Cyclus dieser Soiréen wurde, bei sehr vermehrter Theilnahme, am 28. v. M. mit der Veränderung begonnen, dass ausser der *Haydn*'schen Gdur-Symphonie (mit dem Paukenschlage im Andante), der Cdur-Ouverture zu *Beethoven's* Leonore (Fidelio) und der kleineren *Mozart*'schen Symphonie in Ddur, auch zwei Arien, nämlich die Scene: „Ah, perfido!" von *Beethoven* und *Händel's* Arie: „Holy, holy!" von der hier anwesenden Miss *Birch* rein, angenehm und mit schönem Vortrage gesungen wurden. Da nun auch Herr CM. *Moritz Ganz* sein fünftes Concert in drei Sätzen auf dem Violoncell mit gewohnter Virtuosität vollständig vortrug, so erhielt diese Soirée ganz den Character eines so vorzüglich besetzten Concertes, wie es Ihre berühmten Gewandhaus-Concerte sind. Die Zuhörer konnten dabei nur gewinnen, da ihnen das Wesentliche, die Symphonieen der classischen Meister, nicht entzogen wurden.

(Beschluss folgt.)

Weimar. Das am 7. Januar im hiesigen grossherzogl. Theater gegebene Hof-Capell-Concert (zum Besten des Wittwenfonds) war vorzüglich insofern ein sehr interessantes zu nennen, als es Gelegenheit bot, Herrn Capellmeister *Fr. Liszt* nicht nur mehrfach zu hören, sondern ihn auch als Dirigenten zu beobachten. In letzter Hinsicht erwarb er sich, bei Aufführung der *Beethoven*'schen Cmoll-Symphonie, nicht nur den lebhaftesten Applaus von Seiten des Publicums, sondern auch den fast unbedingten Beifall der Kenner. Unsere Hofcapelle wirkte unter seiner durchaus klaren, umsichtigen und geistvollen Leitung mit unverkennbarer Lust und Liebe und mit einem Erfolge, der ihren altbewährten Ruhm auf's Neue sicher stellte. Sie zeigte bei dieser Gelegenheit, wie wahrhaft Tüchtiges und Ausgezeichnetes sie zu leisten vermag, wenn sie sich aus einer gewissen, in der letzten Zeit nicht unbemerkt gebliebenen Lethargie aufrafft, und wie tief ihr die Werke eines *Beethoven* in Fleisch und Blut und fast in alle ihre Glieder verwachsen sind.

Wir hatten früher öfter gehört und gelesen, dass unser als Claviervirtuos so hoch gefeierter *Liszt* beim Dirigiren ein gar hitziger Herr, und, in einem gewissen Sinne, ein recht schlimmer Marschall Vorwärts sei; allein bei Aufführung der Cmoll-Symphonie bemerkten wir davon, abgesehen vom zweiten Satze derselben, welcher nach unserer Ueberzeugung etwas zu rasch genommen und dadurch aus seinen poetischen Schwerpuncten herausgehoben wurde, nicht die geringste Spur. Sein Feuergeist dämpfte sich vielmehr dabei zu ächt künstlerischer Ruhe und Besonnenheit, ohne an Kraft und Lebendigkeit zu verlieren. Wenn Herr *Fr. Liszt* diese Ruhe und Sicherheit auch in der Oper bewährt und sie mit jener Geduld und Ausdauer verbindet, welche zum Einstudiren neuer Werke erforderlich ist (wir möchten wohl einmal die neunte in Weimar noch nie gegebene Symphonie *Beethoven's* unter seiner Direction hören!), so können wir uns nur darauf freuen, ihn öfter an der Spitze einer Capelle zu sehen, welche freilich Meister in sich begreift, die auch gar tüchtig den Commandostab zu führen verstehen.

Liszt's Feldherrntugenden haben uns, wir gestehen es, auf's Freudigste überrascht! Allein er bereitete uns auch noch eine zweite angenehme Ueberraschung, nämlich *Hummel's* gediegen-prachtvolles Hmoll-Concert — das einst vom Verfasser selbst immer nur im Schweisse seines Angesichts vorgetragene, allein von unserm Hexenmeister just wie ein leichtes Spielwerk hingeworfene. — In der That: diese Virtuosität grenzt schier an das Unglaubliche! Wer hätte es vor zwanzig und einigen Jahren, als dieses Concert entstanden war, für möglich gehalten, dass der letzte Satz desselben jemals in einem solchen Tempo gespielt werden könne! *Hummel* selbst vermochte, bei seinem Embonpoint, seinen Intentionen darin nicht vollständig practisch zu genügen. Der grenzenlosen Gewandtheit eines *Liszt* blieb es vorbehalten, jenen Satz in seine vollen Rechte einzusetzen. Damit wollen wir indess nicht gesagt haben, dass er jenes Concert durchaus im Sinne und Geiste des Schöpfers gegeben habe. *Hummel* selbst brauchte beim Vortrage desselben das Pedal wenig oder gar nicht; Herr *Fr. Liszt* brauchte es ziemlich oft, ja für jene krystallhelle Klarheit und Durchsichtigkeit im Vortrage, welche *Hummel's* Hauptvorzug war, zu oft. *Hummel's* Spiel hatte stets etwas Kerngesundes, geschmackvoll Bemessenes, während wir die *Liszt*'sche Vortragsweise jenes Concertes von einem gewissen fremdartig outrirten Wesen nicht ganz freisprechen können, wobei wir aber zugleich gestehen müssen, dass Herr *Fr. Liszt* überall, wo er den ächten Künstler nicht dem nach Knalleffecten haschenden Virtuosen hintenansetzte, unübertrefflich schön und mit höherer, glühenderer Wärme der Empfindung und des Ausdrucks spielte, als es in der Regel bei dem ruhigen *Hummel* der Fall zu sein pflegte. — Dagegen kamen uns die Hände unseres in manchen Stücken ganz unvergleichlichen Meisters zuweilen vor, wie ein Paar noch nicht völlig gebändigte Zauberrosse, welche, das Gebiss zwischen die Zähne nehmend, plötzlich allerlei tolle Seitensprünge machten — ein Streich, der unserem Meister auch beim Accompagnement des achtbaren Tenoristen Herrn *Pantaleoni* begegnete, der einige unbedeutende italienische Sächlein ganz brav und mit besonderer Gewandtheit in Benutzung der Falsettstimme vortrug. Das Accompagnement machte sich dabei, auf Unkosten des Sängers, zu glänzend, zu keck, zu vorlaut. —

Doch wir sind mit unserem Schelten noch nicht fertig. Mit einer sogenannten Fantasie über La ci darem la mano aus Don Juan hat uns Herr *Liszt* so fürchterlich gepeinigt, dass wir sicherlich Reissaus gemacht hätten, wenn's ohne Eclat möglich gewesen wäre. Es ist wahr, unser Hexenmeister entwickelte dabei eine ganz horrible Fertigkeit — aber bewahre uns forthin der Himmel vor solcher Musik, mit welcher man allenfalls den Teufel aus der Hölle herausjagen könnte! — Herr *Liszt* ist wie ein feuerspeiender Aetna, der alle die herrlichen Haine und Thäler und goldenen Auen, welche sein himmelanstrebender Gipfel beherrscht, zuweilen mit wilden, wüsten, Alles verheerenden Lavaströmen überschüttet. — Da hat alle ächte Kunst, aller gesunde Geschmack bei ihm

ein Ende. Er greift dann nur nach verzerrten Fratzen und Larven und spielt, von Musen und Grazien verlassen, mit scheusslichen Ungethümen.

Einem Manne, der eine *Beethoven*'sche Symphonie so tief und tüchtig zu fassen vermag, können solche Verirrungen nicht aus den Tiefen der Seele herauswachsen; allein bei seiner grossen Berühmtheit, bei so grossen, ja eminenten Talenten hat er doch wahrlich nicht mehr nöthig, dem Publicum, zumal einem hochgebildeten, solche musikalische Teufeleien und Taschenspielerstücke an den Kopf zu werfen! — Aber wir hoffen: seine bessere Natur wird nun bald, ausreifend, in einem tüchtigen Häutungsprocess diese Larven von sich stossen und als ein herrlicher Falter frei und kühn, gross und schön seine Schwingen entfalten! Wo nicht: so werden gar bald dem Publicum über das Falsche und Verwerfliche in seiner Richtung die Augen aufgehen und man wird dann leicht auch gegen das wirklich Grosse und Eminente ungerecht werden, welches ihm in technischer Hinsicht die strengste Kritik nicht absprechen kann.

Den übrigen Theil unseres Berichts können wir kurz abthun. Fräul. *v. Ottenburg*, neuerdings für unsere Oper gewonnen, trug die grosse Arie der Donna Anna aus Don Juan zwar mit metallreicher, aber noch nicht völlig durchgebildeter Stimme vor.

Eine sogenannte „Fantasie" für Orchester vom Capellmeister Herrn *Chelard* nahm sich nach *Beethoven* und *Hummel* nicht sonderlich zu ihrem Vortheil aus. Ueberhaupt scheint uns der Verfasser als Componist für das Orchester nicht eben sehr glücklich zu sein. Das Concert war, bei sehr übler Witterung, sehr besucht. Herr Capellmeister *Liszt* wurde mit dem lebhaftesten Applaus empfangen und mehrfach gerufen. *X.*

Feuilleton.

Das königl. sächs. hohe Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichts zu Dresden hat in Folge eines von einem Sachverständigen abgegebenen Gutachtens sowohl den „Orgelfreund" als auch das „Präludienbuch," redigirt von *W. Körner*, allen vaterländischen Seminaristen, Organisten und Cantoren angelegentlichst empfohlen und deren Ankauf für die Seminarien zur Benutzung beim Unterrichte im Orgelspiele angeordnet.

Frau *van Hasselt-Barth* in Wien hatte um Erlaubniss nachgesucht, *Mozart* auf dem Kirchhofe, wo er bestattet liegt, eine Grabstätte setzen zu dürfen; in Folge dessen wurde der Gedenkstein am 30. Januar in der Kirche bei den Paulanern, wo zugleich *Mozart's* Requiem aufgeführt ward, feierlich eingeweiht. Auf grauem Marmor befindet sich die goldene Inschrift: „Jung gross, spät erkannt, nie erreicht." Ueber dieser Inschrift soll das medaillonförmige Portrait des grossen Todten angebracht werden.

Am 2. März wurde eine Oper von dem bekannten Engländer *Hatton*, Capellmeister der Königin Victoria, Namens „Pasqual Bruno" in Wien auf dem Kärnthnerthortheater aufgeführt; sie sprach nicht sehr an, obwohl manches Schöne darin sein soll.

In Dresden starb der italienische Pianofortevirtuos *Sattori*.

Ankündigungen.

Im Verlage der **Höfer**'schen Buchdruckerei in Zwickau ist erschienen die

zweite vermehrte Auflage
von
140 (jetzt 144) Choralmelodien,
nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Kommuniongesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze*, Cantor und Musikdirector in Zwickau. 11½ Bogen auf besonders starkes Canzleipapier. Preis 20 Ngr.

Für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieses Choralbuches sprechen die Empfehlung höchster Behörde und der schnelle Absatz der ersten Auflage durch Einführung derselben in verschiedenen Seminarien, Kirchen und Schulen. Durch Vermehrung von drei Schicht'schen Chorälen und der Litanei ist das Werk noch brauchbarer geworden.

Um die Einführung desselben zu erleichtern, wird jedem, der sich direct an die Verlagshandlung wendet, besonders in Partieen, ein bedeutender Rabatt zugesichert.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Durante, Francesco, Magnificat. Vollständige Partitur in der Originalgestalt mit beigefügtem Clavier-Ausz. Preis 1 Thlr.
— — Die Chorstimmen einzeln. Subscriptionspreis 2½ Sgr.
Nach dieser Ausgabe wurde das Magnificat bei dem grossen Aachener Musikfeste ausgeführt.

Grell, A. E., Op. 11. Pfingstlied für 5 Solostimmen (2 Sopr., Alt, Ten. u. Bass) und 4 Chorstimmen mit Begleitung des Pfte oder der Harfe. Preis der Partitur 20 Sgr., der 5 Solostimmen 10 Sgr. und jeder einzelnen Chorstimme 1½ Sgr.
— — Op. 24. „Urfinsterniss," ged. v. Bornemann f. 4 Männerst. (Solo u. Chor.) Pr. 7½ Sgr., jede Stimme einzeln 1½ Sgr.
Geyer, Flod., Op. 7. Drei Lieder v. Herm. Kletke (No. 1. Lebenslied. 2) Die Musikantenbraut. 3) Die Ausgewanderten) für 4 Männerst. Pr. 25 Sgr., jede Stimme einzeln 3½ Sgr.
Neithardt, A., Op. 126. Heft 1 u. 2. Sechs Lieder für 4 Männerst. Heft I *a*) Sängers Nachtfeier. *b*) An die Laute. *c*) Bedenklichkeit. Heft II. *a*) Ergo bibamus. *b*) Der Unschlüssige. *c*) Kleidermacher-Muth. Preis eines jeden Heftes: Partitur à St. 20 Sgr., jede Stimme einzeln 3½ Sgr.
Bergson, M., Romances (der Signora Laura Assandri gewidmet). No. 1. „Je l'aime encore." Ich bleibe dein. Pr. 7½ Sgr. No. 2. „La harpe brisée." Die zerbrochene Harfe. Pr. 5 Sgr.
Möhring, Ferd., Op. 12. Fünf Lieder für eine Singst. mit Begleit. des Pfte. No. 1. Im April, von Geibel. No. 2. Lied v. Heine „Mädchen mit dem rothen Mündchen." No. 3. Fahr wohl, v. Geibel. No. 4. Sehnsucht nach Norden, v. Geibel. No. 5. Unter den dunklen Linden, v. C. Caspari. Preis 17½ Sgr.
Oelschig, Charles, Op. 12. Réminiscences de l'Opéra: La Dame blanche. Duo concertant p. Pian. et Flûte ou Violon. Pr. Piano et Fl. 27½ Sgr. Piano et Viol. 25 Sgr.
Gährich, W., Saracenen-Quadrille für Pianoforte. 10 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr.

Unter der Presse befindet sich:

Berlioz, Hect., *Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes.* Mit franz. und deutschem Text. gr. Fol.
Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Le fil de la Vierge.
Fantaisie brillante pour le Piano
par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 170. Preis 1 Thlr.

Ferner werden eben so erscheinen:

Grande Fantaisie
pour le Piano
sur Linda di Chamounix de Donizetti
par
Henri Herz.
Op. 138.

24 Improvisations
en forme d'Etudes
pour le Piano
par
Ed. Wolff.
Op. 100.

Leipzig, 2. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Adam, Potpourri nach Themen der Oper: Der König von Yvetot, für das Pianoforte zu 4 Händen (No. 29 der Sammluug von Potpourris)	—	25
Beethoven, L. v., Arie des Pizarro mit Chor aus Fidelio, für 1 Basstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nachgelassenes Werk.)	—	12½
Franz, R., 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3.	—	25
Halevy, F., Karl VI. Grosse Oper, im vollständigen Clavierauszuge. Ohne Worte	6	—
Kalkbrenner, F., Fantaisie et Variations brillantes sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot, arr. à 4 mains. Op. 163.	1	—
Lecarpentier, A., Divertissement sur des motifs de Charles VI. pour le Piano à 4 mains. Op. 79.	—	12½
Lemoch, J., 2 Mazurkas pour le Piano	—	15
Marx, A. B., Mose. Oratorium, im Clavierauszuge.	7	—
— — Dasselbe, die Chorstimmen	3	10
Thalberg, S., Fantaisie sur l'Opéra: Lucrezia Borgia de Donizetti, pour le Piano. Op. 50.	1	—
— — Fantaisie sur l'Opera: Semiramide de Rossini, pour le Piano. Op. 51.	1	10
Waitz, Th., Sonate in Fmoll für das Pianoforte.	1	20
Wielhorski, Jos., 3 Nocturnes p. Piano. Op. 11.	—	15
— — Ballade pour le Piano. Op. 12.	—	12½

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Cagliostro, Opéra comique en 3 Actes.
Burgmüller, Fr., Fantaisie et Valse sur Lambert Simnel. Op. 86.
De Beriot, Ch., 4me Concerto avec Acc. d'Orchestre ou de Piano.
De Beriot, et **Wolff, E.,** 6 Duos brillants sur des motifs originaux pour Piano et Violon.
Döhler, Th., 2 Fantaisies de Salon sur Nabucodonosor. Op. 48. No. 1 et 2.
Liszt, F., Feuilles d'Album.
Masini, F., Album 1844.
Persiani, G., Il Fantasma, Opéra semiseria in tre atti.
Osborne, G. A., Morceau de Concert sur Dom Sebastien.
Prudent, E., Grand Trio de Guillaume Tell, transcrit.
— — 3 Ballades sans paroles.
— — Souvenirs de Schubert, Fantaisie sur la Sérénade. Op. 14.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Mina. Op. 63.
— — Fantaisie de Concert sur Dom Sebastien. Op. 64.
Toulou, Fantaisie sur les Diamants de la Couronne. Op. 90.
— — 9me grand Solo. Op. 91.
Wolff, E., Divertissem. à 4 mains sur Maria di Rohan. Op. 92.
— — Mazurka. Op. 94.
— — La mélancolie et l'espoir, 2 morceaux de Salon. Op. 95.

NEUE MUSIKALIEN

bei **C. F. Peters,** Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, Jul., Die Zigeuner, Rhapsodie in 7 Gesängen für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Clavierauszug vom Componisten. Op. 31.	2	20
NB. Die Instrumental-Begleitung sowohl in Partitur als Stimmen ist in correcter Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.		
Dürrner, J., Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Compl.	1	—
— — Dieselben einzeln:		
No. 1. Leid und Freud'	—	5
,, 2. Frühlingsmorgen	—	7½
,, 3. Lied von R. Burns }	—	7½
,, 4. Klage und Bitte }		
,, 5. Des Vogels Freude	—	7½
,, 6. Liebesheimath	—	5
,, 7. Ave Marie }	—	7½
,, 8. Liebe }		
Hauptmann, M., Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Neue Auflage.	—	15
Hünten, Fr., Variations sur trois airs italiens pour le Piano à 4 mains. Op. 65.		
No. 1. La Zaira }		
,, 2. La Niobe } à	—	22½
,, 3. La Norma }		
Jansa, L., Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 65. No. 1, 2, 3. à	1	10
Kalliwoda, J. W., Première Conversation au Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après la Concertante pour deux Violons. Op. 20.	1	7½
— — Deuxième Conversation au Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après les Variations brill. pour Violon avec Orchestre. Op. 18.	—	20
— — Introduction et Variations pour Clarinette avec Orchestre. Op. 128.	1	20
— — Le même avec Piano	—	20
— — Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 130.	3	—
— — Deux Marches militaires pour Piano	—	7½
Kugler, Rich., Trio facile et agréable pour Piano, Violon et Alto. Oeuv. 1	—	25
Lemcke, H., Variations brill. sur un thème de Niobe pour le Piano. Oeuv. 24.	—	17½
— — Trois Mazurkas brillantes pour Piano. Oeuv. 25.	—	10
Müller, Rob., Nocturne pour Piano seul. Oeuv. 15.	—	12½
— — Fantaisie pour Piano sur Lucia di Lammermoor de Donizetti. Oeuv. 22.	1	—
Reissiger, C. G., Sixième Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 173.	3	—

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. № 15. 1844.

Inhalt: Paul Heinlein, ein Componist des 17. Jahrhunderts. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Paul Heinlein,
ein Componist des 17. Jahrhunderts.

Erfreulich ist das in unserer Zeit belebtere Streben, den Gang, welchen die Tonkunst in ihrer Entwickelung nahm, historisch zu verfolgen und die Zeiträume, auf welchen schon darum, weil die Producte dieser Kunst, nicht von Stein und Farbe festgehalten, zum grossen Theil verloren gegangen sind, manches Dunkel ruht, durch Benutzung jedes noch vorhandenen Documents aufzuhellen. Hierbei erscheint es eben so verdienstlich, wie gerecht, namentlich auch das Andenken Derer zu erneuern, welche, wenn auch vereinzelt, doch zu dem Fortgange des Ganzen beigetragen haben und bei einem oft verkannten Verdienste unter den Künstlern einen ehrenwerthen Namen behaupten. Jede besonders betrachtete Individualität, jede Würdigung eines im Stillen Wirkenden oder Vergessenen macht einen Beitrag zur Geschichte der Kunst aus. Unsere sogenannten Universallexica reichen da nicht hin. Sie enthalten eine Unzahl leerer Notizen und Namen, welche den Geschichtsforscher nicht befriedigen, anderen Lesern kein Interesse gewähren; denn es wird dabei nicht anschaulich, was ein Künstler, welcher eben nicht als ein Epochemachender bezeichnet werden kann, dennoch wirklich geleistet hat. Die geschichtlichen Darstellungen der Poesie geben Proben eines jeden Dichters, die Geschichte der bildenden Kunst wird von Kupfertafeln begleitet; bei der Tonkunst sollen die blosen Namen der Musikstücke, welche der Mann geliefert hat, Alles vertreten. Dankbar müssen daher die Verdienste, welche sich *Rochlitz*, *Becker* u. A. dadurch erwarben, indem sie Werke der Vergessenheit entrissen und ihre geschichtlichen Forschungen durch Belege im Abdruck einzelner Musikstücke lehrreich machten, anerkannt werden. Nur dann erst, wenn dies bis zu einer gewissen Vollständigkeit durchgeführt sein wird, kann eine gründliche Geschichte der Musik, die ja nicht blos auf die hervortretenden Reformatoren sich beschränken soll, möglich werden. Möchte daher das Interesse des kunstliebenden Publicums möglich machen, dass die Zahl solcher Sammlungen sich erhöhte, oder sogar ein grösseres Werk, sei es in lexicalischer oder geschichtlicher Form, erscheinen könnte, in welchem bei jedem namhaft gemachten Künstler auch eine zum Erweise seiner Leistung und seines Verdienstes hinreichende Probe beigegeben würde. Dies wäre eine wahrhaft instructive und lebendige Geschichte. In derselben würde dann mancher Name zum Vorschein kommen, der bis dahin entweder ungekannt oder nicht genug gewürdigt war.

Diese Betrachtungen führen mich auf einen Musiker, dessen Andenken zu erneuern der Mühe lohnt. Würden mehrere ähnliche Beiträge über vergessene Tonkünstler in dieser Zeitung niedergelegt, so erwüchse schon daraus mit der Zeit eine brauchbare Materialiensammlung, und den Lesern würde durch beigefügte Proben aus den Werken derselben eine sicher willkommene Gabe dargeboten.

Nürnberg war die Vaterstadt des Mannes, von welchem ich spreche, in einer Zeit, wo jede Art der schönen Kunst dort eine Freistatt gefunden hatte. Zwar ging die glanzvolle Epoche, in welche Nürnbergs Blüthe fällt, voraus, und einem früheren Jahrhunderte gehörten die Werke von *Albrecht Dürer* und dessen Schülern, von *Hans Sachs* und *Pfinzing* an; der dreissigjährige Krieg hatte den grossartigen Welthandel erschüttert, den bis zum höchsten Reichthum gesteigerten Wohlstand niedergedrückt; seine Folgen, eine ungeheuere auf die Stadt gefallene Schuldenlast, versagten den Behörden, auf das Gedeiben der Künste unterstützend einzuwirken; dennoch gebrach es nicht an Männern, die auf dem einmal urbar gemachten Boden fortbauten. Neben den Erfindern auf dem Gebiet der Mechanik standen die Familien der *Sandrart*, *Daniel Preisler* und Andere als ausgezeichnete Maler; auch die Tonkunst ermangelte nicht der sorgsamen Pflege. Ein für jene Zeit reich ausgestatteter Musikchor wurde von der Stadt erhalten und unter den Directoren, Stadtmusici genannt, zeichneten sich *Gabriel Schütz* (ein Virtuos der Viola da Gamba, gest. 1710) und dessen Sohn *Jacob Balthasar Schütz* (gest. 1700) aus. *Heinrich Schwemmer* war ausgezeichneter Lehrer des Gesangs, *Georg Caspar Wecker* der Lehrer tüchtiger Schüler im Clavierspiel und in der Composition. Vorzüglich aber thaten sich kunstgerechte Meister des Orgelspiels hervor. Der Magistrat war namentlich bedacht, die Stellen an den Kirchen zu St. Sebaldus und St. Egidius (welche später ein Brand zerstörte) würdigen Künstlern zu verleihen. Unter den an der St. Sebalduskirche angestellten Organisten erwarb der genannte *Wecker* (dessen *Prinz* in s. Satyrischen Componisten 3. Thl. S. 226 rühmend gedenkt) einen durch ganz Deutschland verbrei-

teten Ruf. Seines Vorgängers Andenken mögen folgende Zeilen in Erinnerung bringen.

Paul Heinlein oder *Hainlein* war am 11. April 1626 zu Nürnberg geboren. Die Angabe, sein Vater sei der zu Nürnberg 1663 verstorbene Arzt und Braunschweigische Medicinalrath *Sebastian Hainlein* gewesen, beruht auf einer wahrscheinlichen Combination, da *Johann Carl*, 1651 geboren, ein Arzt zu Nürnberg, als Enkel *Sebastians* benannt wird. Früh schon trat in *Paul* ein entschiedenes Talent für Musik hervor, welchem von Seiten der Eltern jede Förderung der Ausbildung zu Theil geworden zu sein scheint. Er ward von den geschicktesten Meistern unterrichtet und in wenigen Jahren hatte er im Spiel geblasener Instrumente und des Claviers, so wie im Gesang bewundernswürdige Fortschritte gemacht. Sich noch weiter auszubilden, wanderte er im zwanzigsten Jahre nach Linz und nach München. Im Jahr 1647 reiste er nach Italien, und benutzte drei Jahre hindurch den Unterricht ausgezeichneter Meister, namentlich in der Composition. Zu den Seinigen im Jahr 1649 zurückgekehrt, zog er durch mehrfache öffentliche Proben seiner ausgezeichneten Kunstfertigkeit die allgemeine Achtung auf sich. Nach kurzer Zeit ertheilte der Stadtrath ihm die Stelle eines „Musicus." Im Jahr 1655 wurde ihm die Stelle des Organisten an der Kirche zu St. Egidius übertragen, wie er im folgenden Jahre die „Direction des chori musici" an der Frauenkirche übernahm. Seine rege Thätigkeit und die Berühmtheit seines Namens erhob ihn 1658 zu der Stelle eines ersten Organisten an der Sebalduskirche. Er starb am 6. August 1686. Sein würdiger Nachfolger war der vorher genannte *Caspar Wecker*, nach dessen Tode, 1695, der als Componist ausgezeichnete *Johann Pachelbel* von Gotha berufen wurde.

Heinlein wird von seinen Zeitgenossen als der fertigste Orgelspieler gerühmt, besonders aber bemerkt, „dass er auf dem Clavier mit wenig spürsamer Bewegung der Finger und Hände auf das Fertigste spielte." Vielzählig waren seine Compositionen für Orgel und für Clavier, Toccaten, Fantasieen, Fugen, Ricercaren. Obgleich schon seit 1533 in Nürnberg eine besondere durch *Johann Otto* errichtete Musikalien-Verlagshandlung bestand, scheint doch von *Heinlein's* Instrumental-Compositionen Nichts im Druck erschienen zu sein. Nur zwei Werke für Gesang waren bisher bekannt. „Zwei musicalische Stücke, welche dem Edlen, Ehrenvesten und Hochgelahrten Herrn *Joh. Georg Fabricio* u. s. w. als er den 27. October 1659 seinen ersten actum Notariatus publici begangen zu freundlicher Glückwünschung und sonderbarem Gefallen a Canto solo con 2 Violini et Basso contin. beind componirt, offerirt und musicirt von *Paul Hainlein*. Nürnberg in 4." Der Text des Gesanges ist lateinisch und von *Fabricius* gedichtet. Das zweite Werk war zu der Begräbnissfeier des berühmten Theologen und Predigers an der Sebalduskirche *Johann Michael Dilherr* bestimmt. Kaum werden aber ausser Nürnberg hiervon noch Exemplare gefunden werden. Doch führt der Name *Dilherr's* auf ein drittes Werk, welches uns nicht allein *Heinlein's* Kunst, sondern auch die Art damaliger Liedercompositionen kennen lehrt, schon in dieser Hinsicht nicht ohne Interesse.

Dilherr, einer der gefeiertsten Theologen seiner Zeit (er starb den 8. April 1669), welcher mit einer umfassenden Kenntniss der Theologie, Philosophie und Sprachen (er war bis zum Jahr 1642 Professor der Eloquenz, der Geschichte und Poesie und der Theologie zu Jena) ein grosses Talent der Kanzelberedsamkeit verband, war ein für das Schöne in Kunst und Natur hochbegeisterter Mann. Seine lateinischen Programme enthielten meistens Gedichte, wie in seinen Erbauungsschriften und Predigten, die nach ihrer Zeit beurtheilt werden müssen, das Phantasiereiche und Gefühlvolle vorherrscht. Der Musik wandte er eine vorzügliche Neigung zu und förderte sie als Kenner. Am 30. Mai 1643 hielt er zur Verherrlichung dieser Kunst einen feierlichen Act, und liess, nachdem er eine Rede *de ortu et progressu, usu et abusu musicae* gesprochen hatte, eine, wie die alte Nachricht besagt, solenne Musik aufführen. Sehr thätig als Schriftsteller, gab er im Jahr 1657 das mit grossem Beifall aufgenommene Buch heraus: „Christliche Betrachtungen des gläntzenden Himmels, flüchtigen Zeit- und nichtigen Weltlauffs." Nürnberg, bei Wolfgang d. J. (Eine zweite Ausgabe erschien 1712.) Den Betrachtungen über die Gestirne und die Naturerscheinungen der Jahreszeiten fügte der sinnreiche Mann eine dreifache Zugabe bei: Kupfer, Lieder und deren Composition, „denn," sagt er, „es muss nicht nur der Schriftsteller, sondern auch der Poet, Musicus und Maler einander in den Sattel helfen;" die Entwürfe zu den Kupfern und die Lieder sind von einem Ungenannten. Die Gedichte gehören zum Theil in eine Sammlung des Vorzüglichsten aus jener Zeit; „die Lieder über die zwölf Monate aber sind gesetzet von *Paul. Heinlein*, Organisten zu St. Egidien." Sie können uns also über dieses Componisten Behandlung Zeugniss geben. Eine blos wörtliche Angabe dessen, was darin geleistet, führt zu keiner anschaulichen Kenntniss; es müssen Proben vorgelegt werden. Ich lasse den Text eines wahrhaft schönen Gedichts vorausgehen.

Lied des Weinmonats.

Jauchzet, ihr Winzer, alle zugleich,
Unsere Trauben werden nun weich,
Reifende Reben schenken uns ein,
Heissen, die trauren, fröhlicher sein,
Füllend die leeren Keller mit Wein.

Noah legt' erst saftige Feser,
Lehrte die Häcker, warbe die Leser,
Presste der Kelter lieblichen Saft,
Welcher den Herzen giebet die Kraft,
Sorgen und Kummer ferne wegschafft.

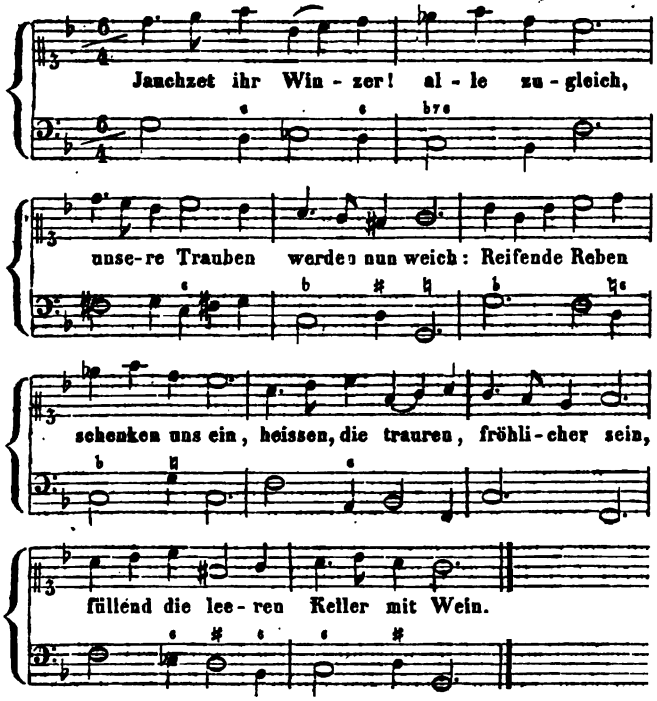
Lobt und liebet den herrlichen Most,
Welcher versüsst die niedliche Rost,
Aber doch halt im Trinken das Ziel,
Weilen des Weines zu wenig und viel
Leichtlich verderbt das lustigste Spiel.

Weinen ist unser Leben ohne Wein,
Einsam und ohne Freunde zu sein.
Freunde sind gleich dem freudigen Mahl,
Welche man kieset in mehrerer Zahl,
Mittelst des Weins mit offener Wahl.

Jauchzet, ihr Liebsten, alle zugleich!
Trinken macht oft die Aermsten reich;
Jeder ist edel, voller Verstand,
Jeder rühmt seine Güter und Land,
Weilen ihn hält der Trunkenheit Band.

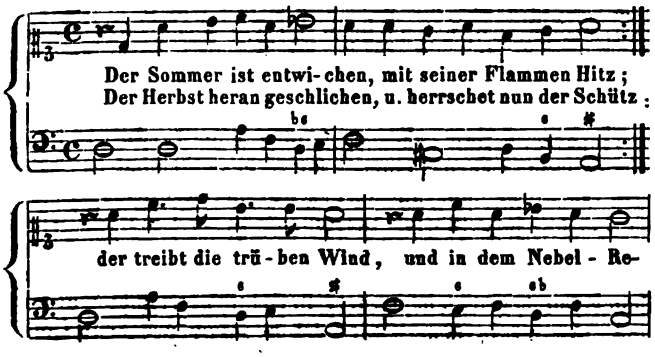
Brauchet nun recht und mässig den Trank;
Saget dem Höchsten herzlichen Dank,
Welcher uns giebet freudigen Muth
Speiset uns mit der Kelterpress Blut.
Lobet Gott der alls Gutes uns thut.

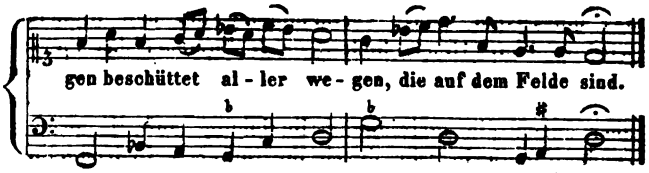
Dies Lied hat *Heinlein* also componirt. Ich gebe die Copie in unserer Notenschrift, da das Original die alten quadrirten Notenzeichen hat und das Tactzeichen 3 nicht allein $^3/_2$-Tact, sondern auch $^3/_4$-Tact bezeichnete.



Nicht nöthig ist es, hier auf die Eigenthümlichkeit des musikalischen Satzes, wie ihn die Zeit noch beibehielt, aufmerksam zu machen. Leicht auch wird man zugestehen, dass die Frische und das Ausdrucksvolle der Melodie, die keineswegs von der Harmonie beherrscht wird, sondern selbständig sich auf eine markirte Weise bewegt, für jene Zeit, wo man in den Liedercompositionen so viel Hartes und Steifes findet, einer Auszeichnung werth ist. Das Lied kann uns auch heutigen Tages nur erfreuen, und darum sei noch ein zweites beigegeben. Wohl wären alle zwölf des erneuerten Druckes werth.

Lied des Wintermonats.





F. H.

Recensionen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Clara Schumann*. Op. 13. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Die berühmte Virtuosin bietet hier den Gesangesfreunden eine recht freundliche, willkommene Gabe, einen anmuthig duftenden Blumenkranz. Seine Farben sind nicht blendend und schimmernd, aber ein sinnig-milder Ernst spricht aus den einzelnen Blumen, die uns immer lieber werden, je näher und länger wir sie anschauen.

Schon die Wahl der Dichtung deutet darauf hin, dass diese Gesänge mehr der stillen Beschaulichkeit, als dem lauten Markte gewidmet sind. Die Gedichte (von Heine, Rückert, Geibel) sind ungemein zart gehalten, es weht aus ihnen der süsse Duft der wahren Poesie, und die Künstlerin hat sie mit gleicher Zartheit aufgefasst und in Tönen wiedergegeben. Sie erregen auf recht freundliche Weise das Interesse, obgleich weder Melodie noch sonstiges lebhaftes Colorit besonders und ungewöhnlich hervortreten. Eine gewisse Innerlichkeit aber macht sie uns werth, und diese wirkt, vorzüglich bei längerem Verweilen, höchst wohlthuend auf das Gemüth. Die Lieder haben vielleicht nach Sinn und Form eine zu merklich hervortretende Aehnlichkeit mit einander, was vorzüglich bemerkbar wird, betrachtet oder singt man sie im Zusammenhange, wobei namentlich eine gewisse festgehaltene Art der Begleitung jene Aehnlichkeit bestärkt; lässt man sie aber einzeln an sich vorübergehen, so gewinnen sie an Reiz und behaupten ihre Individualität.

Am abgeschlossensten, wir möchten auch wohl sagen am sprechendsten erscheint uns das zweite Lied: „Sie liebten sich Beide" (von Heine); das ausführlichste ist das dritte („Liebeszauber" von E. Geibel), das, wenn wir nicht irren, bereits in einem Album für Gesang von R. Hirsch erschien. Dies letztere Lied dürfte gewinnen, wenn die Begleitung weniger consequent durchgeführt wäre. Die ununterbrochene Triolenfigur ermüdet fast. Gedanken und Führung des Ganzen müssen wir als vorzüglich bezeichnen. — Das sechste Lied dieser Sammlung: „Die stille Lotosblume" würden wir noch höher stellen, wenn es von einigen sehr fühlbaren Härten der Begleitung befreit werden könnte, wie sie z. B. der zwölfte Tact enthält. Wir möchten es ein Uebermaass der Innigkeit nennen, welche die treffliche Künstlerin dem Ausdrucke vermittelst der Begleitung verleihen will; gewiss aber ist es, dass eine Milderung dieser scharfen Dissonanzen dem Eindrucke des sonst so ansprechenden und schön empfundenen Ganzen sehr förderlich sein würde. — Der räthselhafte, fragende Schluss dieses Lie-

des muss sich selbst vertheidigen; bei den Rigoristen wird er kaum Gnade finden. — In Summa: das hier mit wahrer Theilnahme, wenn auch nur flüchtig besprochene Liederheft ist schon an sich selbst ein interessantes, wird aber durch die individuelle Beziehung auf die producirende Künstlerin, die durch ihr seltenes Reproductionstalent so berühmt ist, doppelt anziehend.

Sehnsucht von *C. Heinemann*, declamatorischer Gesang für eine Tenor- oder Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte und des Violoncells, componirt von *G. Wichtl*. Op. 6. Carlsruhe, bei Creuzbauer und Nöldecke. Preis 20 Ggr.

Der Autor bezeichnet dies Musikstück (das sich recht gut für die Ausführung in Concerten eignet) als declamatorischen Gesang, und allerdings ist die Stimme mehr declamatorisch, als im Cantabile gehalten; doch tritt der getragene Gesang an rechter Stelle um so wirksamer hervor, und macht sich vorzüglich in der zweiten Hälfte des Ganzen geltend, wo die Tonart sich nach A dur wendet, wie es denn auch in dieser Tonart mit ziemlich lebhafter Aufregung schliesst. Das Violoncello ist in gutem Verhältniss zur Singstimme und überhaupt recht zweckmässig und wirksam behandelt. Ueberhaupt ist die Auffassung des Gedichts verständig, und obgleich das Ganze von ziemlicher Ausdehnung ist, so nimmt doch eine gewisse Regsamkeit und vorzüglich eine zweckmässige Abwechselung das Interesse fortwährend in Anspruch. Nur ist der Componist zuweilen nicht ganz glücklich in der Form seiner Wiederholungen, so z. B. bei der drei Mal wiederkehrenden Stelle:

Wo jede Blüthe welk und schaurig
Vom bleichen (!) Baum der Freude fällt.

Weder mit Ausdruck noch Steigerung können wir uns befreunden; dazu kommt, dass die angeführten Zeilen nicht einmal einen vollständigen Gedanken bilden, indem sie sich auf Vorhergehendes beziehen, der schwülstigen Diction und der verfehlten Metapher des Gedichts nicht zu gedenken. — Den Schluss des Ganzen behandelt der Componist förmlich als Arie mit obligatem Violoncell, wobei allerdings eine gute Tenorstimme, gleich seinem Begleiter, sich recht günstig zeigen kann. Doch hat diese Ausbreitung der Form, leider! nur durch eine fast unleidliche Wiederholung derselben Worte geschehen können, so, dass diese zwei Schlusszeilen:

Wo dann zum Frieden aufgenommen,
Mein Aug' das Ew'ge rein erblickt,

den ausschliesslichen Inhalt von 40, sage vierzig Tacten bilden, die auch überdies in ihrem Zusammenhange mit dem Vorigen als Frage erscheinen! — Wir würden diesen Uebelstand nicht so ausführlich und entschieden gerügt haben, glaubten wir nicht, ein beachtenswerthes Talent bei dem noch wenig bekannten Componisten wahrzunehmen, das vor solchen Missgriffen gewarnt werden muss. *Al.*

Nachrichten.

Leipzig. Concerte des Musikvereins „Euterpe." Bereits ist die musikalische Saison auch für Leipzig beendigt, der Cyclus der grossen Concerte im Gewandhaussaale, so wie der dort ebenfalls gehaltenen Soiréen ist geschlossen, die Abende, die man den fremden Künstlern gewidmet, kürzt der Frühling mehr und mehr, und die Muse der Tonkunst sucht nothgedrungen in den Gartenconcerten ein Asyl, das sie mit Beginn des Winters froh über das aufgehobene Exil verlässt, um wieder in ihre geweihten Hallen einzuziehen. Auch die Concerte der Euterpe sind beendigt, und es dürfte am Schlusse derselben ein übersichtlicher Rückblick auf die diesjährigen Leistungen dieses Vereines um so zweckmässiger erscheinen, als er mit dieser Saison sein 20jähriges Wiegenfest gefeiert hat.

Unter den beschränktesten Verhältnissen trat die Euterpe in's Leben, die anfänglich eine sehr geringe Anzahl von Künstlern und Dilettanten in einem kleinen Locale (eine Zeit lang diente sogar ein Gewächshaus als Musiksalon) vereinigte. Der warmen Kunstbegeisterung und dem beharrlichen und thatkräftigen Streben der noch an der Spitze stehenden Directoren und einiger Mitglieder gelang es, dem Vereine allmälig die Theilnahme eines grösseren Kreises von Mitgliedern zuzuwenden, die, ohne als Musiker unmittelbar zu wirken, seine Interessen doch mittelbar förderten. Mit der Zeit schlossen sich mehr und mehr Künstler an, und gegenwärtig besteht das Orchester nur aus Musikern von Fach, grossen Theils dem Orchester des Gewandhausconcertes, des Theaters und dem Stadtmusikchore angehörig. Als Musikdirectoren standen dem Verein zuerst *Reichardt*, ein Künstler, dessen Enthusiasmus bei seiner sonstigen Tüchtigkeit hier einen schönen Wirkungskreis fand, und nach ihm der als Symphonieencomponist bekannte Musikdirector *C. G. Müller* vor, unter dessen eben so trefflicher als umsichtiger Leitung der Verein zu jener Höhe gebildet ward, auf der ihn nachher der Musikdirector *Verhulst* zu behaupten und zu befestigen wusste. Gegenwärtig ist Herrn *Gebhard v. Alvensleben* das musikalische Zepter anvertraut, einem Künstler, der durch mehrere Compositionen sich die Anerkennung seiner Kunstgenossen erworben, und auf dessen jugendkräftiges Streben der Verein schöne Hoffnungen bauen darf. Der jetzige Concertmeister ist der als Posaunist überall bekannte und hier noch ausserdem als tüchtiger Musiker geachtete Herr *Queisser*. — Wie bisher, so hat auch in dieser Saison die Euterpe ihre musikalischen Interessen nach einer Richtung hin vertreten, die ihren Zwecken und ihrem besondern Wirkungskreise gemäss zwar nicht mit den der grossen Concerte parallel läuft, aber doch nicht ohne Einfluss auf das musikalische Leben Leipzigs im Allgemeinen ist.

Es würde eine ausführliche Besprechung der in dieser Saison vorgeführten Leistungen zu weit führen, weshalb wir uns nur auf einen kurzen Ueberblick beschränken zu müssen glauben, um so mehr, als den einzelnen Concerten bereits anderwärts Berichte gewidmet worden sind. Ausser in dem letzten ist in jedem der zehn Con-

erte eine Symphonie aufgeführt worden, und zwar *Beethoven's* Fdur- und Bdur-Symphonieen, *Mozart's* Symphonie in Gmoll, *Haydn's* in Cmoll, *Kalliwoda's* in Hmoll, und *Spohr's* Symphonie: Weihe der Töne. Neu waren *Gade's* erste Symphonie, so wie *G. v. Alvensleben's* in Gmoll (schon früher erwähnt) und *Dürrner's* Symphonie, das Werk eines entschiedenen Talentes, das, gereift unter gründlichen Studien, dem Componisten Ehre erworben. In dem letzten Concerte führte Herr *Ferd. Brandenburg* sein musikalisch-dramatisches Tongemälde in drei Abtheilungen: „Die Mähr von den drei Inseln: Corsika, Elba und Helena," nach einem Gedichte von *Ludw. Erfurt* componirt, auf, und das Publicum dankte ihm mit den lebhaftesten Beifallsäusserungen.

Unter den vierzehn Ouverturen, theils von *Beethoven* (Leonore No. 2 und Coriolan), theils von *M. v. Weber* (Oberon und Euryanthe), *Mendelssohn-Bartholdy* (Fingalshöhle), *Mozart* (Entführung), *Cherubini* (Medea), *Spontini* (Vestalin), *Berlioz* (Lear), heben wir als neu hervor: eine Ouverture von *C. Conrad*, die Dioscuren betitelt, und zwei von dem Musikdirector *G. v. Alvensleben*, nämlich Concertouverture in D moll und Festouverture E dur. Sie sind sämmtlich wirksam und reich instrumentirt, und letztere macht sich, den etwas zu lang ausgesponnenen Schluss abgerechnet, namentlich durch schöne Anordnung und durch ein frisches Colorit geltend.

Den Ouverturen reihen wir nächst dem Marsche aus *Beethoven's* Ruinen von Athen die Soli für Blasinstrumente an, in denen die Herren *Landgraf* (Rondo für Clarinette von *M. von Weber*), *Mühlfeldt* (Concert für Flöte von *Fürstenau*), *Faulmann* (Divertissement für Oboe, eigene bemerkenswerthe Composition), *E. Pfund* (Variationen für die Oboe von *Griebel*) und Herr *Queisser* mit seinem Schüler, Herrn *Ockenbeck* aus Schweden, in einer Fantasie für zwei Posaunen von *Tiede* auftraten. Herr *Queisser* errang noch ausserdem durch den Vortrag der Fantasie für Posaune mit Orchester und Chor, einer schönen Composition *C. G. Müller's*, wie stets, rauschenden Applaus.

Soli für Streichinstrumente führten die Herren *B. Meyer* (Violinconcert eigner Composition, und Variationen von *Gabrielsky*), *Weissenborn* (Adagio und Rondo von *de Beriot* und Violin-Fantasie von *Vieuxtemps*), *Winter* (Variationen für Violoncello von *Kummer*) und Herr *Grabau* (Concertstück für Violoncello von *Kummer*) aus. So vollendet der Vortrag Herrn *Grabau's*, so unreif war die Ausführung des Violinconcerts von *de Beriot* durch *Hortensia Zirges*.

Als Pianisten zeigten sich Herr *Dörffel* (Pianoforteconcert von *Mendelssohn-Bartholdy*), Herr *Reinecke*, ein junger, talentvoller Künstler, welcher ein gut componirtes Capriccio für Pianoforte und Orchester von sich und ein Concertstück von *Weber* spielte, und Fräul. *Ulrike Wohlfahrt*, die durch ihren decenten und durchgeistigten Vortrag der *Thalberg*'schen Fantasie über Themen aus Moses lebhaften Beifall fand.

Die vielen Gesangstücke betreffend, welche ebenfalls in diesem Semester zu Gehör gebracht wurden, so führten dieselben Fräul. *Bamberg*, Fräul. *Queisser*, Fräul. *Sachs*, Fräul. *Simon* und der philharmonische Sängerverein aus.

Fräul. *Bamberg* trug drei Arien, und zwar aus Fidelio, Oberon und Hans Heiling, so wie sechs Lieder vor, Fräul. *Queisser* ebenfalls Arien aus Freischütz, Belisar und Norma, so wie zwei Lieder, und Fräul. *Sachs* desgleichen Arien aus Puritaner, Faust und *Haydn's* Schöpfung, nebst fünf Liedern; Fräul. *Simon* sang eine Arie aus Don Juan und zwei Lieder. — Nächst genannten Sängerinnen, denen das Publicum durch reichen Applaus dankte, unterstützte der philharmonische Sängerverein den Musikverein Euterpe durch Ausführung zweier Männerquartette, eines Duetts mit Chor aus Cortez, eines Duetts aus den Puritanern, und zweier Chöre aus der Oper Rienzi von *Conrad*, der, obgleich nicht Musiker von Beruf, doch zahlreiche Arbeiten in den Concerten der Euterpe zu Gehör gebracht hat.

Dies der gedrängte Ueberblick der Leistungen, über deren mehrere, namentlich die Ausführung einiger Symphonieen und Ouverturen betreffend, Referent um so lieber ein Urtheil ausgesprochen hätte, als er sich eher die Gelegenheit zum Tadel, als zum Lobe entgehen lässt; und letztere ward ihm gerade mehrfach geboten! Doch *sapienti sat!* — — *r* —

Berlin. (Beschluss.) In den beiden Quartett-Unterhaltungen der Herren *Zimmermann* und Genossen wurden *Haydn's* Gmoll-Quartett, *Beethoven's* Adur- und Es dur-Quartett (No. 10), ein Quintett von *Onslow* (Es dur), *Mozart's* Ddur-Quartett und das Dmoll-Quartett von *Fr. Schubert* so allgemein ansprechend ausgeführt, dass man eine Fortsetzung dieser geistreichen Soiréen um so mehr wünscht, als solche hier jetzt die einzige Gelegenheit darbieten, so trefflich im Ensemble eingeübte Violin-Quartette zu hören. Ein Concert, worin sich ein körperlich sehr bemitleidenswerther Musiker auf einem neu erfundenen, jedoch wenig practischen Instrumente, der Metalloboe (von sehr dünnem, scharfem Tone) hören liess, ist nur deshalb zu erwähnen, weil die Frauen *v. Fassmann* und *Schröder-Devrient* darin edelmüthig hübsche Lieder vortrugen, und ein vielversprechender junger Violinist Herr *C. Steffens*, Schüler des Herrn CM. *Möser*, sich mit sehr gut ausgeführten Variationen von *de Beriot* beifällig hören liess. Selbst in einigen Gymnasien, z. B. dem Friedrichswerder'schen Gymnasium, fanden musikalische Abendunterhaltungen Statt, in welchen Instrumentalmusikstücke und Gesänge, z. B. der „Frühling" aus *Haydn's* „Jahreszeiten," von den Schülern der ersten Singeclasse ausgeführt wurden. Auch die Eleven der königl. Academie der Künste hatten für eingeladene Zuhörer eine musikalische Matinée veranstaltet, in welcher sie eigene Gesangcompositionen, auch zwei Sätze eines Quintett's für Streichinstrumente von *W. Herzberg* ausführten. —

Bei der königl. Oper setzten Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Härtinger* ihre Gastspiele fort. Otello und Fidelio wurden wiederholt. In *Bellini's* Norma sang die zeither wenig beschäftigte Dem. *Marx* die Titelrolle, und Herr *Härtinger* den Sever. Carlo Broschi wurde zwei Mal, der „Wildschütz" einmal wiederholt. *Meyerbeer's* „Robert der Teufel" wurde, nach sorgfältigen

Proben, unter Leitung des Herrn MD. *Taubert* ganz vorzüglich gelungen zwei Mal mit lebhafter Theilnahme gegeben. Herr *Härtinger* beschloss mit dem Robert, zu welcher Rolle seine Stimme, Darstellungsweise und Gestalt besonders geeignet ist, seine Gastspiele mit dem günstigsten Erfolge. Man hofft auf dessen bleibende Anstellung um so mehr, als die Unterhandlungen mit *Tichatscheck* ohne Erfolg geblieben sind. Auch das Engagement des so vorzüglichen Sängers *Pischek* ist unterblieben, dagegen wird noch ein dritter Bassist, Herr *Krause*, aus München erwartet, welcher eher entbehrlich erscheint, als eine erste Sängerin und ein Heldentenor, wie wir solchen früher so ausgezeichnet an *Bader* besassen. Um auf „Robert der Teufel" zurückzukommen, so erregte es Anfangs Verwunderung, dass Mad. *Schröder-Devrient* die hoch liegende Gesangpartie und die ihrer Persönlichkeit jetzt weniger zusagende Rolle der jugendlichen Alice übernehmen wollte; indess hatte der anwesende Componist manche Stelle der Sängerin accommodirt, und in der Scene des dritten Acts mit Bertram, den Herr *Bötticher* eben so vorzüglich singt, als mit dämonischer Ironie treffend darstellt, wie im fünften Act, riss die Künstlerin durch Mimik und Plastik ihrer trefflichen Darstellung zu allgemeinem Enthusiasmus hin. Dem. *Tuczeck* dagegen excellirte im kunstfertigen Gesange als Prinzessin Isabelle. Am Meisten effectuirte ihre Cavatine: „Gnade, Gnade!" im vierten Act, nach welchem Dem. *Tuczeck* und Herr *Härtinger* gerufen wurden. Auch Raimbaut wurde von Herrn *Mantius* künstlerisch schön gesungen, besonders das Duett mit Bertram im dritten Act. Für den beschränkten Bühnenraum im Schauspielhause war eine neue Decoration zu der infernalischen Geisterscene des dritten Acts angefertigt, welche durch die Beleuchtung ungemein effectuirte. So gewährte die vielbesprochene, stets mit Vergnügen wieder gehörte Oper neuen Reiz, der sich seit 1832 für dieselbe hier in stets gleich hohem Grade erhalten hat. Mad. *Schröder-Devrient* hat noch die Agathe im „Freischütz," besonders in der grossen Arie des zweiten Acts, durch innigen Ausdruck einnehmend, eben so wahr und ergreifend (jedoch weniger allgemein ansprechend) die träumerische Senta in *R. Wagner's* „Fliegendem Holländer" zwei Mal gegeben. Am 1. d. M. wiederholte die noch den März über hier verweilende Sängerin den Romeo, eine ihrer vorzüglichsten Kunstleistungen, mit lebhafter Theilnahme. Heute wiederholt dieselbe die Gastrolle der Leonore in Fidelio. — Die italienische Oper der Königsstädtischen Bühne wurde durch *Moriani's* Gastspiele neu belebt. Am Meisten gefiel der gefühlvolle Sänger als Edgardo in der „Lucia di Lammermoor," mit welcher Rolle er seine Gastrollen schloss, nachdem er noch den Pollione in „Norma" und den Arturo in den „Puritanern" gesungen hatte. Signora *Bendini*, eine frische, jugendliche Mezzosopran-Sängerin, hat, ausser dem Orsini in der „Lucrezia Borgia," auch den Romeo (weniger genügend) und die Rosina im „Barbiere di Siviglia" mit Beifall gesungen. — *Liszt* wird in diesen Tagen hier erwartet; wie es heisst, zum Stiftungsfeste der Männergesang-Academie. GMD. *Meyerbeer*, welcher sich von der Opernverwaltung für jetzt zurückgezogen hält, soll mit der Composition eines Festspiels zur Eröffnung des neuen Opernhauses beauftragt sein. — Im recitirenden Drama gewähren *Dörings* Gastrollen einen höchst anziehenden Genuss. — Das Schwesternpaar *Therese* und *Marie Milanollo* sind hier angekommen und geben heute ihr erstes Concert im Saale der Singacademie zu resp. 2 Thlr. (für numerirte Sitze) und 1 Thlr. Entrée. — Gestern wurde zu dem neu in Scene gesetzten Singspiel: „Mary, Max und Michel" von *Carl Blum*, ein neues Ballet von *Taglioni*: „Die Liebes-Insel" mit Musik von *Gährich* zum ersten Male gegeben, worüber das Nähere im Märzbericht.

Prag. Zwei Benefizien brachten uns zwei neue Opern, eine deutsche und eine französische. Wir sahen nämlich zum Vortheile der Dem. *Grosser* zum ersten Male: „Der Wildschütz, oder die Stimme der Natur," komische Oper in drei Acten nach *Kotzebue* frei bearbeitet, Musik von *Albert Lortzing*, und zum Vortheile der Dem. *Köckert*: „Des Teufels Antheil," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des *Scribe*, Musik von *Auber*. Beide Opern gehören nach der technischen Sprache des Theaters unter die Spielopern, kein Wunder, wenn sie hier keine genügende Darstellung finden konnten. Wenn in der Oper nur gesungen werden soll, so haben wir jetzt einige Stimmen, die man gern hört; wenn es aber darauf ankommt, Charactere durchzuführen, piquante und komische Momente und Situationen zu motiviren und darzustellen — da haben wir fast gar kein Personale, und wenn auch weder der „Wildschütz," noch des „Teufels Antheil" als Musteropern ihrer Gattung aufgestellt werden können, so ist doch die geringe Theilnahme, die sie erregten, grösstentheils Schuld der Darsteller. *Lortzing* hat in seinen „Beiden Schützen," noch mehr im „Czaar und Zimmermann," bewiesen, mit welchem Geschick er weniger bekannte Lustspielstoffe für die komische Oper zu benutzen weiss; wir haben ihn aber schon beim „Hans Sachs" darauf aufmerksam gemacht, wie schwierig diese Procedur durch den Umstand werde, dass der Stoff allgemein bekannt und gleichsam in Blut und Leben des Publicums übergegangen sei. Dieser Umstand tritt bei dem älteren Theile der Zuschauer auch am Rehbock ein, und in Bezug auf das jugendliche Publicum hat sich *Lortzing* eines Fehlers schuldig gemacht, den wir dem bühnenkundigen Kenner des Publicums nicht zugetraut hätten. Wenn nämlich ein Lustspielstoff für eine Oper benutzt werden soll, so muss nothwendig die Intrigue vereinfacht werden, um der Musik den gehörigen Raum zu ihrer Entfaltung darzubieten. Im Gegentheile hat Herr *Lortzing* dem „Rehbock" noch neue Motive hinzugefügt: die Grücomanie der Gräfin und den Weltschmerz des Barons. Das erste Motiv dürfte vielleicht jetzt, in der Saison des *Sophocles*, in einem Lustspiele, wo man es mit geistreicher Ironie durchführen könnte, wirksam sein, der letztere ist — man darf nicht sagen Rococo, weil diese Mode zwar in den letzten Zügen liegt, aber noch nicht todt ist, — doch *hors de saison*, oder besser zu sagen: *mauvais genre*, und seine Einführung ist auf jeden Fall verfehlt, selbst im Lustspiel, wo diese Art von Gestalten, wenn auch selten, doch aber hie und

da einen Darsteller findet. Die Billardscene (die selbst *Kotzebue* hinter eine Seitenthüre verlegte) ist wirksam, aber so indecent, dass sie ihr Exequatur wohl nur dem Mangel an Phantasie des Censors verdankt. Dass der Dichter der Oper dem Grafen und Baron schon im ersten Acte die Bekanntschaft des falschen Gretchens verschaffte, gewährte auch dem Compositeur ein vollstimmiges Finale, doch ist nicht zu läugnen, dass dieser Umstand die Spitze aller Situationen des zweiten abstumpft und das Interesse des Ganzen wesentlich schmälert. Die Musik ist eben kein ausserordentliches Werk, ja sie bleibt im Gesammteindruck selbst weit hinter dem „Czaar und Zimmermann" zurück, doch ist sie, von „Hans Sachs" an gezählt, wieder ein Vorschritt und enthält manche gelungene, characteristische und mit frischem Humor ausgestattete Nummer. Die Ouverture ist sehr schwach, dagegen die Introduction voll munterer Laune, und das ABC-Duett würde wirksamer sein, wenn es weniger in die Länge gezogen wäre. Sowohl die Sortita der Baronin, als das Lob des Landlebens sind frisch und melodiös. Im zweiten und dritten Acte finden wir mehrere interessante Piecen, leider aber auch manche, welche den günstigen Effect wieder zerstören, den jene hervorbrachten. Ein wahres „Ende gut Alles gut!" bildet das humoristische Finale mit dem deutungsvollen Refrain:

Es hat mich nicht getäuscht
Die Stimme der Natur,

welches beinahe an das:

Ja, ich bin klug und weise
Und mich betrügt man nicht.

des „Czaar und Zimmermann" erinnert. Was die Darstellung betrifft, war der Schulmeister — eigentlich die Hauptperson der Oper — Herrn *Brava* zu gefallen, der eine recht gesunde kräftige Stimme, doch keineswegs jene brillante vis comica besitzt, auf welche *Lortzing* bei seinem Baculus Anspruch macht. Herrn *Kunz* (Graf) war ein für ihn unauflösliches Problem zugefallen, einen simable Roué darzustellen. Auch die Gräfin (Mad. *Podhorsky*), welche gar nichts zu singen hat (?), schien sich nicht in ihre Aufgabe gefunden zu haben, und Herr *Damke* (Baron) liess uns eben so wenig von den Gefühlen seines zärtlichen Herzens, als von seinem überflüssigen Weltschmerz merken. Dem. *Grosser* (Baronin) und Dem. *Senger* (Nanette) zogen sich ziemlich gut aus der Affaire, und die einzige der mitwirkenden Personen, deren Leistung man als genügend erkennen muss, war Dem. *Köchert* als Gretchen. Die Reprise, zum Vortheile des Herrn *Franz Brava* aufgeführt, zeigte ein leeres Haus, dagegen schien die dritte Production ein grösseres Interesse im Publicum zu erregen. — Wir wollen sehen, wie es weiter geht.

„Des Teufels Antheil" möchten wir unter *Scribe's* geistreichste Arbeiten zählen, doch ist das Ganze für eine Oper wohl etwas zu complicirt, was vielleicht in Frankreich minder schwer in's Gewicht fällt; in ganz Deutschland hätte der Stoff, als Intriguenlustspiel behandelt, wo es möglich und leicht gewesen wäre, alle Fäden dieses weitläufigen Gewebes deutlich und klar auszuspinnen, wahrscheinlich mehr Effect gemacht, und man würde auch diesem, wie der Oper, die mancherlei Unwahrscheinlichkeiten gerne verziehen haben. Der Compositeur hat, trotz einigen recht interessanten Nummern, leider wieder gezeigt, dass er auf dem Rückwege begriffen sei. Schon die Ouverture ist nichtssagend, und der ganze erste Act hat, was durch die Exposition der überreichen Handlung bedingt wird, nur eine Nummer von musikalischer Bedeutendheit, das Wiegenlied von Carlo Broschi's Mutter, das, höchst melodiös, sich auf geistreiche Weise wie ein goldener Faden durch die ganze Oper hinschlingt; ein Stückchen Jagdchor, das sich Carlo's Gesange anfügt, wird — sonderbar genug — hinter der Scene gesungen. Der zweite und in musikalischer Hinsicht beste Act bringt zuvörderst Carlo's munteres Liedchen (das, zur Wiederholung verlangt, ein komisches *Qui pro quo* erzeugte). Auch das Quartett ohne Begleitung zwischen König und Königin, Carlo und Casilde, und das lebendige Duett von Rafael mit Casilde sind recht gelungene Musikstücke, vorzüglich aber ertheilt das trefflich gearbeitete Finale diesem Acte ein bedeutendes Interesse. Wieder ärmer in Quantität und Qualität der Musiknummern ist der dritte Act, worin abermals das Finale, ohne jenem des zweiten gleich zu kommen, doch den Glanzpunct bildet. Das letzte Duett zwischen Rafael und Casilde ist von *Scribe* höchst geistreich und humoristisch angelegt, doch folgte der Compositeur der Intention des Dichters nur mit schwachem Erfolge, und so ist dasselbe mehr eine Aufgabe für die Schauspieler, als für die Sänger geworden. Bei der Prager Aufführung trat der Mangel an darstellenden Talenten dem Erfolge mit doppelter Schwierigkeit entgegen. König und Königin sind ein Paar schwere, höchst undankbare Rollen, die noch dazu wenig zu singen haben, und weder Herr *Strakaty* noch Mad. *Podhorsky* standen hier an ihrem Platze. Auch Rafael fordert hier mehr mimisches Talent und Humor, als Herr *Damke* entfaltete. Am Besten hielten sich Dem. *Senger* (Casilde) und Herr *Preisinger* (Gil Vargas). Die Beneficiantin (Carlo Broschi) entfaltete ein recht lebendiges, doch für diesen geistreichen Abentheurer zu wenig geniales Spiel, und wenn sie gleich in der sehr dankbaren Rolle viel Beifall, Hervorruf und Repetition erntete, so war doch bei ihr, wie bei Allen, der Fall, dass Spiel und Gesang einander wechselweise verdunkelten und der Erfolg ein sehr zweifelhafter war.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die „Frösche" des *Aristophanes* sind nun auch öffentlich im Concertsaale des Schauspielhauses zu Berlin mit *M. Commer's* Musik aufgeführt worden; das Stück selbst wurde von *August Kopisch* vorgetragen. Der Erfolg scheint zweifelhaft gewesen zu sein. — Der Componist erhielt jedoch eben so wie der Vorleser vom König von Preussen eine goldene Dose.

Moriani und die ihn begleitende Sign. *Rosetti* haben in Hamburg eine Reihe von Gastrollen mit glänzendem Beifalle gegeben.

Auber's neueste Oper: „Die Sirene," Buch von *Scribe*, ist am 26. März in Paris mit vielem Beifall zum ersten Male aufgeführt worden.

Frau *Köster - Schlegel* ist als Prima Donna am Breslauer Theater an der Stelle der abgegangenen Frau *Palm-Spatzer* angestellt worden.

In Frankfurt am Main hat der Bassbuffo Herr *Hassel* den Bartolo in *Rossini's* Barbier von Sevilla neulich zum hundertsten Male gegeben.

Ebendaselbst wurde *Cherubini's* Medea nach langer Pause wieder einmal auf die Bühne gebracht. Fräul. *Reuter* sang die Medea; die übrigen Hauptrollen wurden von Fräul. *Capitain* und den Herren *Pischek*, *Chrudimsky*, *Conradi* trefflich gegeben. Der Eindruck, den die meisterhafte Musik auf den gebildeteren Theil des Publicums hervorbrachte, war tief und gewaltig.

In Folge des von *Liszt* für das *Naumann's*-Denkmal gegebenen Concertes wird der Bau dieses Denkmals, zu dem bereits vor Jahren der Grundstein gelegt wurde, im Monat April begonnen werden. Bekanntlich wird es in *Naumann's* Geburtsorte, dem Dorfe Blasewitz bei Dresden, errichtet und besteht aus einer Capelle und einem Schulgebäude für die Blasewitzer Dorfjugend.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird die neue dreiactige Oper:

Die Sirene

von

Auber

im vollständigen Clavierauszuge und den üblichen Arrangements erscheinen.

Leipzig, 10. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erschien so eben:

Grande Fantaisie

pour le Piano

sur un motif de Linda di Chamounix

composée par

Henri Herz.

Op. 138. Preis 1 Thlr.

Fantaisie brillante

pour le Piano

sur la Romance Le fil de la Vierge

composée par

Fréd. Kalkbrenner.

Op. 170. Preis 1 Thlr.

Mose

Oratorium aus der heiligen Schrift

von

Adolph Bernhard Marx.

Clavierauszug..... ..... Preis 7 Thlr. — Ngr.
Chorstimmen..... - 3 - 10 -

Leipzig, 10. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint:

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Dritte, bis zum Anfange des Jahres 1844 ergänzte Auflage.

Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen, und werden Bestellungen sowohl aufs Ganze als auch auf jede Abtheilung einzeln angenommen. Nämlich 1) Pianofortemusik in 8 Heften. 2) Instrumentalmusik (mit Ausnahme der Pianofortemusik) in 2 Heften. 3) Gesangmusik in 3 Heften.

Monatlich wird ein Heft von 8 Bogen (in hoch Quart) ausgegeben. Preis per Heft 20 Ngr., auf Schreibpapier 1 Thlr.

Drei Hefte (Pianoforte mit Begleitung zu 4 Händen und Solostücke für das Pianoforte A—K enthaltend) sind bereits erschienen.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Grell, A. E., Op. 19. „Der Herr ist mein Hirte" für 8 Solo- und 4 Chorstimmen mit Begleitung der Orgel. Part. 22½ Sgr., jede einzelne Chorstimme 2 Sgr.
— — Op. 22. Zwei Motetten für 8 Singstimmen. No. 1. „Herr lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen." Preis 12½ Sgr. No. 2. „Lasset uns unter einander lieben." Preis 20 Sgr.
Metzer, Jos., Op. 14. „Mein Element" (dem Herrn Ed. Mantius gewidmet) f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. Pr. 10 Sgr.
Siewert, H., Sieben Gedichte von Rückert etc. Pr. 12½ Sgr.
Tengnagel, Fab. v., Op. 13. Diebstahl. Pr. 5 Sgr.
— — Op. 14. Treue Liebe. Pr. 5 Sgr.
Wieprecht, W., Polonaise für Pfte. mit Gesang. Pr. 5 Sgr.

Bei **C. F. Kecht** in Berlin ist so eben erschienen und in allen *Musikalien*- und *Buchhandlungen* zu haben:

Die Kunst,

in einer Stunde

auf dem Accordion

oder der Zieh-Harmonika

ohne Lehrer und ohne Notenkenntniss ein Stück spielen zu lernen.

Nebst einem Anhange

von 50 leichten und bekannten Musikstücken, als: Chorälen, Weihnachts-, Schul-, Jugend-, Soldaten-, Gesellschafts- und Volksliedern, und aller Arten Tänze und Märsche.

Für das Accordion eingerichtet und herausgegeben

von

Friedrich Rüdiger,

Musiklehrer, erster theoretisch-praktischer Lehrer des Accordions.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Geheftet. Preis 15 Sgr. oder ½ Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. № 16. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Cöln. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Nabucodonosor (Nebucadnezar), lyrische Tragödie in vier Acten, gedichtet von *Temistocle Solera*, übersetzt von *H. Proch*, Musik von *Gius. Verdi*. Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Preis 12 Fl. C.-M.

Eine Lanze zu brechen für die Zulässigkeit oder die dramatische Wirkung dieses grandiosen Stoffes, entnommen aus dem altehrwürdigen Weltbuche, der Bibel, ist nicht unser Beruf. So viel aber sei zu sagen vergönnt, dass in dieser lyrischen Tragödie Momente erscheinen, die, um einige analoge Beziehung in Rücksicht des Stoffes zu erwähnen, den ergreifendsten Scenen in Mehul's Joseph und Rossini's Moses an die Seite zu stellen sind. — Was aber die Composition des uns zum ersten Male nahe tretenden Maestro Verdi betrifft, so stehen wir nicht an, sie zu den hervorragendsten dramatischen Compositionen der neueren Italiener zu zählen.

Die Ouverture soll uns nicht aufhalten, obgleich auch in ihr ein gewisser kräftiger Nerv zu erkennen ist. Die Introduction (Allegro mosso, E moll) beginnt mit wenigen, aber kräftigen Tacten des Orchesters, in scharf einschneidenden Modulationen, worauf alsbald ein kurzer, sehr aufgeregter Chor der Hebräer folgt: ein angstvoller Aufschrei zum Himmel, drohende Gefahr abzuwenden. Die Priester vereinigen sich nun in einem Unisono von Bassstimmen zu einem innigen Gebete, das bittend und sanft in G dur anhebt, dann aber immer lebhafter und zugleich vertrauensvoller zu einem höchst begeisterten Aufschwunge sich steigert, wirksam nach E dur modulirend. Mit dem Eintritte dieser Tonart beginnt nun, in trefflichem Gegensatze zu dem Unisono der Männerstimmen, ein dreistimmiger Gesang der Jungfrauen und Kinder, den wir als ganz vorzüglich bezeichnen müssen. Die Melodie ist höchst einfach, und bewegt sich nur in kleinen Intervallen, wird aber von wahrhaft edler, ergreifender Harmonie getragen. Die Begleitung erscheint nach dem Clavierauszuge reich instrumentirt, wobei die Harfe ganz eigenthümlich hervortreten wird. Der nun folgende Eintritt des vollen Chores, der die Idee des Frauenchores aufnimmt, geschieht fortissimo und mit imposanter Kraft der Orchesterbegleitung. Gegen den Schluss verstärkt sich die Wirkung durch einige kraftvoll gesteigerte, für die massenhafte Ausführung trefflich berechnete Harmonieen, und so muss unbezweifelt diese energische, wahrhaft würdig gehaltene Introduction einen ausgezeichneten Eindruck machen und Interesse für das ganze Werk erregen. — Nun tritt der Prophet Zacharias mit einer grossen Arie auf, in welcher er den Hebräern Muth einspricht. Da es nicht eben oft geschieht, dass Propheten auf der Bühne singend eingeführt werden, und der Meyerbeer'sche noch immer schweigt, so muss man es dem Componisten schon gestatten, seinen Prototyp sich selbst zu schaffen, und wir sagen nur, dass diese grosse Scene und Arie nicht ohne Würde ist und von den Sängern gewiss für höchst dankbar erklärt werden wird. Im Verlaufe des Ganzen machen sich freilich sehr moderne Formen und Gedanken bemerklich; doch muss man gestehen, dass diese unleugbar sehr effectvolle Arie, vorzüglich bei Hinzutritt des Chores, eine edle, würdevolle Haltung behauptet.

In der folgenden Scene, die durch das Erscheinen der welt- und bibelberühmten Abigail vorzüglich belebt wird, entwickelt der Componist ein sehr bedeutendes Talent durch ergreifende Schilderungen verschiedenartiger Leidenschaften. Abigail kündigt sich höchst imposant und dramatisch wirkungsvoll an, indem sie sich, racheglühend und von leidenschaftlicher Eifersucht angeregt, zwischen Ismael und Fenena wirft, die sich eben ewige Treue schwuren. Ein sehr zusammengedrängtes, und deshalb desto eindringender wirkendes Terzett beschliesst diese Scene, worin Abigail prädominirt, deren Partie übrigens für einen sehr bedeutenden Umfang der Stimme berechnet ist.

Ein sehr aufgeregter Chor, den immer neue Massen verstärken, kündigt den gefürchteten Eintritt des Nebucadnezar in den Tempel an. Idee, Form und Führung dieses ausgezeichneten Chores sprechen eben so günstig für das Streben des Componisten nach Characteristik, wie für sein eigenthümliches Talent, seine Ideen klar und wirksam, ohne Herbeiziehung gewaltsamer Mittel auszudrücken. — Jeder neue Eintritt der verschiedenen Chorabtheilungen steigert den Eindruck des Ganzen, und die feurig-belebte Begleitung des Orchesters verleiht, wie die angemessene, kräftige Harmonie, der ganzen Scene etwas ungemein Aufregendes und wahrhaft Dramatisches.

Während eines kurzen, energischen Marsches füllt sich der Tempel mit babylonischen Kriegern, und Nebu-

cadnezar selbst tritt ein. Es folgt nun ein ausführlicher, wirklich grossartig angelegter Ensemblesatz (H dur, 3/4), in welchem Verdi vollgiltiges Zeugniss giebt von seinem in der That bedeutenden Talente. Dieses Musikstück darf sich den besten ähnlichen Ensemblesätzen, wie wir namentlich Rossini einige eminente verdanken, an die Seite stellen; ja es dürften ihn wohl selbst mehrere andere Operncelebritäten ohne Widerstreben adoptiren. Vortheilhafte Gruppirung der Singstimmen, effectvolle, oft wahrhaft kühne Harmonieen, feste Hand in der Bewältigung der Massen, — kurz, Alles vereinigt sich, um dies Ensemblestück nicht allein zu einem wahren Glanzpuncte der Oper zu machen, sondern auch überhaupt in die Reihe vorzüglicher Musikstücke zu stellen, und wir sind überzeugt, dass es bei guter Ausführung von hinreissender Wirkung sein muss. Referent hofft, diese Lobsprüche von der Bühne herab gerechtfertigt zu sehen. Es sei jedoch bemerkt, dass wir zunächst von dem Andante in H dur sprechen; das folgende Allegro ist, trotz mancher einzelnen trefflichen Züge, dennoch nicht geeignet, den guten Eindruck des Vorhergehenden zu befestigen, noch weniger zu steigern. Effect wird es indess gewiss machen, doch mehr einen rauschenden, als tiefen.

Der zweite Act beginnt mit einer grossen Scene und Arie der Abigail, später von dem Chore der Priester des Belus begleitet. Auch diese Scene kann man gelungen nennen; sie hat Nerv und Feuer, wenn auch nicht eben hervorragende Eigenthümlichkeit. — Nach einer sehr sangbaren Preghiera des Zacharias folgt ein originell gedachtes Musikstück, nämlich ein Chor der Leviten, die Ismael, der seinen Treubruch entschuldigen will, mit Vorwürfen überhäufen. Der Chor ist durchgängig im Unisono für Bassstimmen geschrieben; Ismael's bittende, zuletzt fast verzweifelnde Accente dazwischen regen die Leidenschaftlichkeit des Chores nur noch mehr auf: eine Scene von eigenthümlicher, wahrhaft theatralischer Wirkung.

Nun nimmt zunächst ein höchst glücklich construirter vierstimmiger Canon das Interesse in Anspruch. Seine Zusammensetzung ist so vortheilhaft, dass die einzelnen Theile allen vier Stimmen (zwei Soprane, Tenor und Bass) gleich zusagend erscheinen. Jeder Eintritt des ersten Motivs wird auf andere, immer passende und wirksam gesteigerte Weise begleitet. Nach consequenter Durchführung treten bei der Cadenz der letzten Abtheilung die übrigen Solostimmen, wie der ganze Chor mit dem unisono und fortissimo ausgesprochenen Canon hinzu, was in der That von höchst ergreifender Wirkung sein muss, da der musikalische Gedanke des Canons an sich sehr einfach und also dem Unisono vorzüglich günstig ist. Von hier bis zum Schluss bildet der Satz sich fast zum Doppelchor aus, der mit einer lang ausgehaltenen Fermate auf der Tonica höchst energisch schliesst.

Nach einigen minder bedeutenden Nummern tritt ein grandioses, sehr ausgeführtes Duett zwischen Abigail und Nebucadnezar um so bedeutsamer hervor. Die wechselnden Gefühle, welche durch die ungemein spannende Situation herbeigeführt werden, sind fast durchgängig mit geistiger Kraft auf glücklich bezeichnende Weise in der Composition ausgedrückt, und, was wir besonders hervorheben müssen, fast ganz ohne jene lästigen, gewöhnlichen Tiraden eines modernen Bravourduetts. Mit diesem heroischen, declamatorisch ausgezeichnet behandelten Duett schliesst der zweite Act so effectvoll, dass man ein eigentliches Finale kaum vermissen wird. Aus dem folgenden Chor der Israeliten (No. 12) tönt ein milder Zug der Sehnsucht nach der Heimath. Er ist, etwas auffallend, in Fis dur geschrieben, und beginnt, bei gedämpften Stimmen, mit einem Unisono, das der Componist überhaupt sehr zu lieben scheint; doch möchten wir ihm dabei wohl das: *ne quid nimis!* zu bedenken geben. Indess muss man gestehen, dass alsdann der polyphonische Eintritt des vollen Chores an rechter Stelle, durch den Sinn der Worte vollständig motivirt, von doppelt schöner Wirkung ist. Im dritten Finale hat Nebucadnezar noch eine weit und breit ausgeführte Scene und Arie mit Chor. Es werden hier grosse und hohe Ansprüche an den Sänger gemacht; werden sie aber erfüllt, so ist der Erfolg gewiss nicht zweifelhaft. Im Laufe dieser Oper hat der Componist meist glücklich die Klippe der Reminiscenz umschifft (die unvermeidlichen, conventionellen Phrasen ausgenommen); in dieser Nummer hat er es indess nicht verschmäht, seinem fruchtbaren Landsmanne Donizetti sein Compliment zu machen; namentlich geschieht dies ohrenfällig in dem Allegro (As dur), dessen Zuschnitt und Motiv Diesem unleugbar angehören.

Wir durften nach dem vielen wirklich Schönen und Characteristischen in dieser Oper annehmen, dass der Componist dem Ausdrucke der so bedeutungsvollen religiösen Sinnesänderung Nebucadnezar's auch bedeutungsvolle, angemessene Töne verleihen würde, müssen aber gestehen, dass sie sich nicht über das Alltägliche erheben. Ein gleich darauffolgender Chor hingegen hat Schwung und Character. Auch Abigail kommt zur bessern Einsicht, fleht mit schmerzvollen Accenten zur Gottheit: „non maledire a me!“ — und stirbt. „Cadde!“ ruft der bestürzte Chor, und Zacharias schliesst allein die Oper mit dem Ausrufe: „Servendo a Jehova sarai de' regi il Ré!“ Dieser einfache, ungewöhnliche Schluss wird gewiss, von passender Gruppirung gehoben, von grosser dramatischer Wirkung sein! — Auf den italienischen Bühnen macht das Werk bereits die Runde, und wie es scheint, mit bestem Success. Erwarten wir nun, ob es auch die Feuerprobe der deutschen Opernbühnen bestehen wird! — Die Einrichtung des Clavierauszuges müssen wir im Ganzen als zweckmässig rühmen; die Uebersetzung ist oft sehr frei, ist aber dem Gesange meist günstig. Durch den oft höchst splendiden, oder richtiger: sehr weitläufigen Druck ist der Preis, wohl zum Nachtheile des Werkes, unverhältnissmässig gesteigert worden — eine Erscheinung, der wir in neuerer Zeit häufig begegnen, die aber gewiss keine erfreuliche genannt werden kann.

Vier Gesänge für vierstimmigen Männerchor, componirt von *Carl Lührss*. Op. 5. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Diese vier Gesänge haben folgende Ueberschriften: „Protest,“ „Rheinweinlied,“ „Reiterlied,“ „Leicht Ge-

päck"; so viel wir wissen, sind sie sämmtlich von Herwegh gedichtet. Dass der Name des Dichters überall nicht genannt ist, finden wir etwas auffallend, können aber diese Unterlassung, wenn sie auch vielleicht durch örtliche Rücksichten motivirt werden sollte, keinesweges billigen. — Was nun die Composition dieser Gedichte betrifft, die sämmtlich etwas excentrischer Natur sind, so ist nicht zu leugnen, dass die Auffassung im Allgemeinen von Talent zeugt, und dass eine gewisse Frische, ein jugendlich-kräftiges Streben, das zuweilen an rechter Stelle selbst zur Keckheit wird, in jedem der einzelnen Gesänge sich mehr oder minder geltend machen. So ist der „Protest" in der That recht glücklich angelegt, und nur in Bezug auf consequente Durchführung vermisst man feste Hand; auch könnte die Declamation hier und da wohl noch bezeichnender sein, z. B. bei der Stelle: „So sing' doch ich, ihr Herren: nein!" u. s. w., wo überhaupt für die zweckmässigere Gruppirung der Perioden noch Manches hätte geschehen können. Hingegen müssen wir die unmittelbar darauf folgende Stelle: „Der deutsche Rhein kann freier sein," wobei die ungezwungene Benutzung der enharmonischen Verwechselung, namentlich bei ihrer Zurückführung, recht bezeichnend erscheint, als wahrhaft gelungen anerkennen. — Wenn wir uns übrigens recht erinnern, so sagt die Dichtung ursprünglich: „Der deutsche Rhein könnt' freier sein," was offenbar treffender die ironische Färbung bezeichnet, die dem Dichter vorschwebte; die kleine Härte des apostrophirten Wortes kommt dabei kaum in Betracht.

Das kecke Reiterlied: „Die bange Nacht ist nun herum" enthält in engem Raume einen so gedrängten, gedankenschweren Stoff, so entschiedene Gegensätze, dass es wohl auch grösseren, geübteren Componisten als schwierige Aufgabe erscheinen dürfte, das Ganze, mit Berücksichtigung des heterogenen Ideenganges, in eine compacte, und zugleich ansprechende Form zu bringen. So können wir denn auch mit dem besten Willen in der vorliegenden Composition nur einzelne Züge als treffend bezeichnen. Bei der Gesammtauffassung hat dem Componisten unleugbar ein dem Ganzen analoger Typus vorgeschwebt, aber die Mittelglieder wollen sich dem Ganzen nicht fügen, das nun etwas Schwankendes, Zerfliessendes erhält, was denn auch die Totalwirkung beeinträchtigt. Von nicht gewöhnlichem Talent zeugt übrigens die Composition dieses energischen, phantastischen Reiterliedes unverkennbar, und einige harmonische Wendungen können wir als ganz ausgezeichnet hervorheben.

Des schwunghaften Rheinweinliedes: „Wo solch ein Feuer noch gedeiht" hat sich der Componist weit sicherer, weit glücklicher bemächtigt; die verschiedenen Strophen fügen sich der festgehaltenen Liedform willig und ohne Störung. Das Ganze ist auf eine massenhafte Ausführung berechnet, und wird bei einer solchen, die noch dazu ganz ohne Schwierigkeit geschehen kann, von energischer, nachhaltiger Wirkung sein. Die Declamation ist, trotz dem, dass sämmtliche fünf Strophen in *eine* Form gebracht werden mussten, meist bezeichnend und wirksam. Der fehlerhafte Accent in der vierten Strophe: „Frisch in die Schlacht!" kann leicht durch Thesis statt Arsis berichtigt werden. Widerstrebender erschien uns aber die unangemessene Dehnung der männlichen Reime in den ersten Zeilen:

Wo solch ein Feuer noch gedeih't,
Und solch ein Wein noch Flammen spei't;

diese Dehnung würde höchstens der Ironie der dritten Strophe zusagen.

Das vierte Lied: „Ich bin ein freier Mann" macht wieder ziemlich hohe Ansprüche an den Componisten, da es sich auch hier um Mannichfaltigkeit in der Einheit handelt. Indess ist es diesmal dem Componisten weit besser, als in dem Reiterliede, gelungen, diese Aufgabe zu lösen. Der Grundgedanke ist entsprechend, und die als Mittelsätze behandelten Strophen, deren Sinn allerdings eine besondere Behandlung bedingte, so wie die im Laufe des Ganzen vorkommenden Nuancen und Erweiterungen stören die Einheit und die Haltung des Gesanges durchaus nicht, sondern lassen im Gegentheil den Hauptgedanken nur noch wirksamer hervortreten. Nur will uns die Unisonostelle zu den Worten:

Indess aus Moder, Sturz und Wettern
Sein gold'nes Loos sich Mancher zieht —

als blose Abfertigung bedünken, und darf wohl überhaupt nicht als glücklicher Gedanke bezeichnet werden. Wie nun selten ein Unglück allein erscheint, so „spielt" auch (gleich darauf) der Componist nicht glücklich „mit den leichten Rosenblättern" der Dichtung, und die Transposition des gar zu bekannten Gedankens verstärkt noch den ungünstigen Eindruck. — Die Schlussstrophe ist durch manche geistige Zuthat belebt und überhaupt recht günstig und ansprechend gruppirt; nur die unbequeme Auflösung des Quintsextenaccordes auf: „Reichthum" hat uns gestört. — Im Ganzen bestätigt indess auch dieses Lied die vortheilhafte Meinung von der Befähigung des uns bisher unbekannt gebliebenen Componisten, der dies Werk erst als sein fünftes bezeichnet, und wir dürfen bei fortgesetzten ernsten Studien und vermehrter Routine gewiss noch Treffliches von ihm erwarten.

Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt von Dr. *Fr. Schneider*. Op. 100. Partitur und Stimmen. Dresden, bei W. Paul. Preis 25 Ngr.

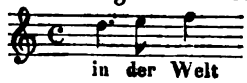
Diese Lieder zeichnen sich vorzugsweise durch eine eigenthümliche, prägnante Kürze aus, die ihre Auffassung ungemein erleichtert und sie ganz eigentlich zu ächten Liedern stempelt. Sie sind sämmtlich sehr anregend und belebend, wenn auch dies belebende Princip mehr in Bezug auf Rhythmus und Declamation, als in schwunghaften Gedanken sich hervorthut. Das bewährt sich fast in jedem einzelnen der sechs Lieder, vorzüglich aber in dem ersten, dritten, fünften und sechsten. Das erste Lied: „Hinaus, hinein, hindurch, hinauf!" — erscheint in der ersten Strophe, trotz seines feurigen Rhythmus, etwas kalt, was wohl zunächst Schuld der Dichtung ist. Mit jeder Strophe aber wächst das Interesse, und der Totaleindruck ist ein sehr edler, der selbst die etwas schwülstige Diction des übrigens schön empfundenen Gedichts vergessen macht. Die letzte Note des ersten Tenors im neunten Tacte soll wohl *fis* statt *d*

heissen, da sich für die Octavenfortschreitung mit dem ersten Basse kein Grund denken lässt.

No. 2. „Mag auch die Liebe weinen," von Krummacher. Das Ganze besteht nur aus acht, noch dazu höchst anspruchlosen Tacten. Fehlt ihm auch nun ein eigenthümlich ergreifender Gedanke, so athmet das kleine Lied doch eine gewisse Milde und Innigkeit, die bei übereinstimmendem Vortrage gewiss recht gewinnend hervortreten. Der Schluss hätte vielleicht durch eine kleine Steigerung gehoben werden können, wäre sie auch nur in einer rhythmischen Augmentation erschienen. Der zweistimmige Eintritt der vier Stimmen bei dem Fortissimo im vierten Tact ist ungenügend; wir nehmen wohl nicht mit Unrecht an, dass ein Unisonoeinsatz auf *as* gemeint sei.

No. 3. „Auf der Wanderung," von Hoffmann von Fallersleben. Die Vorzüge dieses heitern Liedes bestehen wohl zunächst in einer anerkennenswerthen Selbständigkeit der vier Stimmen und kräftiger Declamation; der melodische Theil ist nicht hervorstechend.

No. 4. Das bereits oft componirte Lied von Schmidt von Lübeck: „Von allen Ländern in der Welt." Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass der werthe Componist fast durchgängig Texte zu seinen Männergesängen wählt, die bereits, und oft schon mehrfach, ja zuweilen vor langer Zeit in Musik gesetzt wurden. Wenn man im Allgemeinen anerkennen muss, dass er meist werthvolle und sangbare Dichtungen aufsucht, so lässt sich doch auch Manches gegen dies Verfahren einwenden. Nicht allein, dass oft eine frühere Composition derselben Dichtung, stehe sie auch der neuern an Werthe nach, das Recht und den Vortheil der Erstgeburt geltend macht, so dürfte es sich auch fast immer bewähren, dass man einer neuen Composition eines, namentlich schon oft componirten Liedes selten das volle Interesse zuwendet, wenn man sie nicht gar mit einem gewissen Missbehagen aufnimmt. Die vorliegende neue Composition dieses ältern, aber kräftigen Liedes, das glücklich den tiefen Ernst der Gesinnung mit heiterm Humor verbindet, dürfte kaum geeignet sein, mehrere bekannte und gern gesungene Melodieen desselben zu verdrängen. Am Wenigsten glücklich scheint uns der Anfang dieser Weise. Weder mit dem Uebergange aus dem Unisono in den gewählten Dreiklang, noch mit der unmotivirten Fermate können wir uns befreunden. Dass der vom Componisten angenommene Rhythmus überdies für sämmtliche Strophen den überwiegenden Accent:



bedingt, dürfte dem Ganzen auch nicht förderlich sein. Noch einige andere Schwächen, die sich später zeigen, veranlassen uns, dies Lied durchaus nicht zu den besseren eines Meisters zu zählen, der gerade in dieser Gattung wahrhafte Musterwerke schuf.

No. 5. „Waldnacht, Jagdlust!" von L. Tieck. Wie natürlich und geschickt aufgefasst diese Composition auch erscheint, dem Referenten erklingt in der Erinnerung eine frühere Melodie von Breidenstein (ebenfalls für vier Männerstimmen), durch welche die heutige beeinträchtigt wird, wenn gleich Referent seinen lieben Fr. Schneider recht gut von Herrn Breidenstein zu unterscheiden vermag.

Indess wird auch die hier in Rede stehende Waldnacht ihre Freunde finden, da sie wirklich etwas von Waldesduft und Jagdlust an sich trägt und das Ganze, ich möchte sagen: gefällig costümirt ist.

No. 6. „Deutschland, stehe fest!" (Der Dichter verdiente wohl, genannt zu werden: es ist der treffliche Göttling in Jena!) Auch dies kräftige Lied ist, namentlich durch die Turngemeinden, für die es zunächst bestimmt war, in ganz Deutschland verbreitet, und wird nach verschiedenen Weisen gesungen. Das Gedicht ist so kerngesund und nervenstärkend, dass wir die hier gebotene neue Melodie schon deswegen willkommen heissen, weil sie die köstliche Dichtung wieder in Anregung bringt. Auch ist sie in der That geeignet, die ernsten, inhaltschweren Worte und Gedanken in Herz und Sinn zu prägen; sie ist trefflich declamirt, und athmet Würde und Kraft, welche letztere indess im dritten Tacte wohl fast zur Härte wird. Der erste Tenor hat mit einigen Unbequemlichkeiten zu kämpfen, weshalb es wohl rathsam sein dürfte, das Lied um einen ganzen oder halben Ton tiefer zu nehmen; es wird kaum dadurch verlieren. — Wir empfehlen die Sammlung den deutschen Männerchören auf's Beste. *Al.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Herr *Damke* trat in der Rolle des Gennaro zum ersten Male als neu engagirtes Mitglied auf, und wurde eben so freundlich und beifällig begrüsst, als in seinen Gastrollen. An demselben Abende brachte uns „Lucrezia Borgia" noch ein zweites Debüt. Nämlich Dem. *Schwarz*, deren wir in unserem letzten Bericht schon als einer Concertsängerin mit überraschend schönen Stimmmitteln und gediegener Ausbildung erwähnten. Dieselbe machte in der Rolle des Maffio Orsini zum ersten Male einen Versuch in der Oper, der unter die geglücktesten gerechnet werden muss, deren wir uns erinnern. Abgerechnet, dass wir hier zum ersten Male diese Partie in der Stimmlage singen hörten, für welche sie geschrieben ist, und dass Dem. *Schwarz* dieselbe mit ächt italienischer Methode vortrug, so war ihr erster Versuch auch in mimischer Hinsicht merkwürdig, da die Debütantin in keinen der entgegengesetzten Fehler der Anfänger — das zu Viel und zu Wenig — verfiel. Sie hatte den Character richtig und treffend aufgefasst, und spielte mit einer Ruhe und Sicherheit, Lebendigkeit und Würde, als wäre sie schon seit Jahren auf den verhängnissvollen Bretern heimisch; daher konnte ihr auch ein glänzender Erfolg nicht fehlen. Vom zahlreich versammelten Publicum lebhaft begrüsst, wurde sie schon nach der Erzählung in der Introduction, welche sie mit dramatischem Leben vortrug, stürmisch beklatscht, und sie wusste sich diese günstige Stimmung des Publicums nicht nur durch die ganze Oper zu erhalten, sondern die Theilnahme steigerte sich nach dem Trinkliede — von dem man schon die Wiederholung der ersten Strophe tosend verlangte und

vergessen zu haben schien, dass es eine zweite habe, — zum Enthusiasmus. Ueberhaupt sprach die ganze Oper so sehr an, dass auch die beiden folgenden Productionen derselben ein ganz gleiches Resultat des Beifalls und Besuches darboten. Nachdem wir eine Oper, worin nur eine Stimme zu hören war (*Donizetti's* Marie), über vierzig Mal mit Theilnahme angehört haben, so ist es wohl kein Wunder, dass es dem Publicum wohlthat, an einem Abende vier jugendkräftige Stimmen (die Dem. *Grosser* und *Schwarz* und die Herren *Kunz* und *Damke*) zu vernehmen.

Die zweite Antrittsrolle des Herrn *Damke* war Tonio in „Marie, oder die Tochter des Regiments," welche ihm aber minder, als seine früheren Partieen gelang; auch hier, wie im „Wildschützen" und „Des Teufels Antheil," fehlte die muntere Laune, welche den jungen Gebirgsbewohner characterisiren soll.

Die böhmische Oper im zweiten Theater brachte: „Der lustige Schuster oder: So zähmt man böse Weiber," komisches Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Italienischen „Le donne cambiate" übersetzt von *Joh. Nep. Stepanek*, die Musik von *Paer*, worin vorzüglich Dem. *Kökert* als Schusterin excellirte, und zum Vortheile des Chorpersonals: „Der Thespisgarten oder: Ein Schelm thut mehr als er kann," grosses musikalisch dramatisches Quodlibet in zwei Abtheilungen, in welchem Mad. *Podhorsky*, Herr *Kunz* und Herr *Gordigiani* aus besonderer Gefälligkeit mitwirkten. Herr *Kunz* sang nämlich die Arie des Mahomet aus *Rossini's* „Belagerung von Corinth," Mad. *Podhorsky* eine Scene aus „Der Schweizerfamilie," und Herr *Gordigiani* das Lied mit Chor aus *Federico Ricci's* „Prigione di Edimburgo."

Die beiden Violinvirtuosinnen *Theresa* und *Maria Milanollo*, die wir nicht Wunderkinder nennen wollen, weil sie von den gewöhnlichen Attributen dieser Menschengattung nichts an sich haben, erfreuten sich auch hier desselben Erfolges, der ihnen wohl nirgend fehlen wird. Das kunstreiche Schwesterpaar ist in der That eine so frappante als interessante Erscheinung, dass es kein Wunder ist, wenn dasselbe einen Referenten, der nur einigermaassen zum Enthusiasten inclinirt, zu Hyperbeln verleitet. So kühn und phantastisch waren die Lobpreisungen aus Wien, dass sie beinahe Misstrauen in die Künstlerinnen erregten und diesmal die ungewöhnliche Folge hatten, dass ruhigere Kunstliebhaber zu viel von der Summe des Lobes abzogen und daher durch das vorhandene Schöne auf das Angenehmste überrascht wurden. Auch der Referent unserer „Bohemia" hat einige Anlage zum Kunstenthusiasten, wo er sich von wahrhaft Ausgezeichnetem bewegt fühlt, und nachdem er die Frage gestellt hat, woher der ungeheuere Erfolg der beiden jungen Violinspielerinnen komme? meint er endlich: „Wenn jener Götterstrahl, mit welchem der Schöpfer einzelne Bevorzugte, die das wahrhafte „Salz der Erde" sein sollen, ausstattet, jener Götterstrahl, der sich im Prisma der Sinnenwelt gar wunderbar bricht, so dass uns seine äussere Erscheinung als Gemälde, als Bauwerk, als Gedicht, als Tonwerk (oder dessen Aufführung) manifestirt, wenn das Genie sich uns zeigt, so bringen wir ihm unwillkürlich unsere Huldigung dar. Wenn wir aber jenen Gottesbauch in den Seelen zweier Mädchen so gewaltig wirken sehen, zweier Mädchen, deren eine eben nur an der Grenze zwischen Kind und Jungfrau steht, die andere aber entschieden noch Kind ist, wenn wir sehen, wie sie in einem Alter, wo andere ihres Geschlechtes noch mit Puppen spielen, mit Leichtigkeit Das leisten, wonach Viele, selbst Begabte, ihr ganzes Leben lang vergeblich ringen, so ist das geradezu überwältigend." *Theresa* und *Maria Milanollo* haben hier sieben Concerte (das letzte zum Besten des Pensionsinstituts für die Orchestermitglieder der ständischen Bühne) gegeben, das erste im Saale der Sophien-Insel und fünf Mal im Theater. *Theresa* eröffnete das erste Concert mit einem Maestoso aus dem dritten *Beriot*'schen Violinconcert, worauf sie noch eine *Lafont*'sche Fantasie über Motive aus der „Stummen von Portici" und ein „Souvenir de Bellini" von *Artot* allein, und mit ihrer Schwester *Maria* ein Duo concertante von *Dancla* vortrug. *Maria* (Schülerin ihrer Schwester *Theresa*, welche auch alle ihre Leistungen überwacht und leitet) gab überdies Variations brillantes von *Mayseder* zum Besten, und diese Nummern genügten, um das grosse, bereits glänzend ausgebildete Talent beider Schwestern kennen und würdigen zu lernen. Wenn *Theresa* mit einer Virtuosität, die zu erringen bei manchem geschätzten Künstler*) ein Lebensalter nicht hinreicht, eine treffliche Bogenführung, Kühnheit und Sicherheit in Läufern und Doppelgriffen, Trillern und dem wunderbarsten Staccato eben so viel Seele, als Gemüth und Geist vereinigt, so reisst sie mit dem einfachen Gesang ihres Instruments eben so zur Bewunderung als zum Mitgefühl hin. Diese Eigenschaften wurden in allen ihren Leistungen bemerkbar, besonders aber verkündete sich in dem *Artot*'schen Souvenir und dem Vortrag des Schlummerliedes eine überirdisch rührende Milde und Süsse, und eine Reinheit, wie des Tons, so wie des Gefühls. *Maria's* Spiel hat einen ganz verschiedenen Character, nicht jene sentimentale Vollendung, dagegen eine überraschende Energie des Vortrags, die sich besonders in kühnen, glänzenden Passagen, Arpeggien, Trillern und Staccato's zu gefallen scheint. Vor Allem überraschte bei der übrigens so verschiedenen Individualität beider Schwestern das Zusammenspiel in dem Duo von *Dancla*, das nicht vollkommener gedacht werden kann. Der Componist hat darin einige Stellen angebracht, worin die Violinen in Octaven und endlich gar im Einklange spielten. An diesen Stellen wird nun auch das geübteste Ohr nicht im Stande sein, an etwas Anderem, als etwa an der erhöhten Klangfülle zu erkennen, dass es nicht *eine* Violine ist, so ganz genau trifft Intonation, Tonstärke, Strich und Vortragsweise zusammen. Im zweiten Concerte (um die Mittagsstunde im Theater, welches auch der Erzherzog Stephan besuchte) wurde die Fantasie über die „Stumme" und das Duo von *Dancla* wiederholt, und das dritte brachte nur zwei neue Nummern, nämlich: „Maestoso" des vierten Concertes von *Vieuxtemps*, vorgetragen von *Theresa*, und „Adagio und Rondo" aus dem nämlichen Con-

*) Wir enthalten uns aller Parallelen mit *Paganini* und anderen Heroen der Violine, da Vergleiche in der Kunst nie zu einem ächten Resultate führen und nur dazu dienen, die Leser misstrauisch zu machen oder irre zu leiten.

cert, gespielt von *Maria Milanollo*. Die übrigen Concerte enthielten nebst mehreren Wiederholungen noch manche erfreuliche Composition von *Beriot*, *Mayseder*, *Vieuxtemps* und *Humann*, und die beiden jungen Künstlerinnen konnten mit dem vollen Bewusstsein abreisen, dass das musikliebende Publicum Prags sich noch keineswegs an den Genüssen ihrer Kunst gesättigt habe, sondern ihrer einstigen Wiederkehr mit Vergnügen entgegensehen wird.

Herr *Joseph Braun* (fürstl. Fürstenberg'scher Kammermusikus) gab im kleinen Saale der Sophieninsel ein Privatconcert, welches zwar nur eine kleine Zahl von Kunstfreunden versammelte, doch nicht von geringem Interesse war. Herr *Braun* behandelt sein schwieriges Instrument (den Fagott) mit eben so viel Virtuosität, als Geschmack, und beweist schon dadurch, wie sehr er die Grenzen und Mittel des Fagottes kennt und beherrscht, dass er denselben so viel als möglich in seinem eigentlichen Bereiche, der Tenorlage, zu erhalten strebt. Auch die tiefen Töne sind kräftig, und Herr *Braun* versteht es, die gefahrdrohende Mittellage auf gewandte Weise mit den hohen und tiefen Tönen auszugleichen. Die Nummern, welche wir von Herrn *Braun* hörten, waren sämmtlich von seiner eigenen Composition, nämlich: Souvenir de Donaueschingen, Concertino No. 1; — „Adelaide," von *L. v. Beethoven* (was mir kein ganz glücklicher Versuch schien, obwohl der Vortrag musterhaft war, aber der Fagott ist doch keine Menschenstimme), und endlich: Dramatische Skizze zu einer Cantilene von *Bellini*.

In diesen Tagen haben wir das erste Conservatoriumsconcert zu erwarten, welches dadurch ein besonderes Interesse erhalten dürfte, das, wie die „Bohemia" meldet, Director *Kittl* von der Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst den amtlichen Auftrag erhalten hat, als erste Ensemblenummer eine seiner Compositionen zur Aufführung zu bringen, wozu er seine Jagdsymphonie erwählte. Das erste Concert, welches Director *Kittl* im Conservatorium dirigirt, kann nicht ehrenvoller und sinnreicher eröffnet werden, als mit einer seiner Compositionen, die bereits den Kreislauf durch ganz Deutschland und bis Paris gemacht. In der That gehört *Kittl* unter die seltenen Beispiele von Männern, die, ohne auf finanzielle Rücksichten zu achten, nur den Interessen der Kunst leben, der sie ihr Dasein geweiht haben. Noch im Uebergang vom Jünglinge zum Mann, wie er die juristischen Studien vollendet, hatte *Kittl* die Wahl, als Nachfolger seines Vaters, fürstl. Schwarzenberg'schen Oberamtmanns, eine einträgliche Stelle zu übernehmen, aber der Beruf in seinem Innern liess sich durch pecuniäre Vortheile nicht irren, er blieb ihm getreu, und während seine Erfolge als Componist und Pianist, wie der Ruf an eine Stelle, nach welcher so manche musikalische Notabilitäten strebten, sein Benehmen rechtfertigte, müssen selbst seine sogenannten practischen Freunde eingestehen, dass *Kittl* vollkommen Recht hatte, und dass die Kunst und er durch seine Standhaftigkeit gewonnen haben.

Cöln, im April 1844. Weil in diesen Blättern nur äusserst selten Berichte über den Stand der Musik am Niederrhein und in Cöln sich vorfinden, mögen einige Notizen über die diesjährigen Winterconcerte gestattet sein, und zwar um so mehr, als seit dem vorigen Herbste Herr *Heinrich Dorn* (früher in Königsberg und Riga) als städtischer Capellmeister fungirt, und dadurch die hiesigen musikalischen Kräfte einen neuen Vereinigungspunct und die Aufführungen einen neuen Aufschwung erhalten haben. Ausser verschiedenen Concerten zu wohlthätigen Zwecken, und abgesehen von der Oper, welche sich eines guten Rufs erfreut, hatte in dem verflossenen Winter das sogenannte Cölner Quartett (bestehend aus den Herren *Hartmann*, *Derkum*, *Fr. Weber* und *B. Breuer*) sieben Abendunterhaltungen zur grossen Befriedigung der Liebhaber der Instrumentalmusik veranstaltet. Sechs grössere Concerte wurden von der seit langen Jahren bestehenden Concertgesellschaft gegeben, die als die wichtigern musikalischen Aufführungen zu einer nähern Besprechung geeignet erscheinen. Diese Gesellschaft besteht aus Dilettanten, wobei jedoch selbstredend der grössere Theil des Orchesters aus besoldeten Musikern gebildet ist; der Chor ist ziemlich zahlreich, und es mag die Andeutung genügen, dass am Sopran gewöhnlich 34 bis 37 Sängerinnen mitwirken; auch das Orchester hat eine übereinstimmende Stärke, nämlich bei Symphonieen und Ouverturen fünf Pulte Violino 1 und so fort. In jedem Concerte wurde durchschnittlich eine Symphonie und eine Ouverture zur Aufführung gebracht, und zwar in dem verflossenen Winter folgende Symphonieen: No. 8 in F dur von *Beethoven;* G moll von *Mozart;* die Weihe der Töne von *L. Spohr*, welche als eine hier noch nicht gehörte und wegen ihrer grossartigen Anlage und der Schönheit mancher Details ein besonderes Interesse erregte; Symphonie No. 2 in C moll von *F. Ries*; No. 7 in A dur von *Beethoven*, und in dem letzten Concerte eine neue Symphonie in D dur von dem städtischen Capellmeister, welche sich vielfachen Beifalls zu erfreuen hatte.

An Ouverturen wurden aufgeführt: zur Iphigenie in Aulis von *Gluck*, zu Omar und Leila von *Fesca*, zu Coriolan von *Beethoven*, zur Jungfrau von Orleans von dem hierselbst wohnenden Tonsetzer *Joseph Klein* (Bruder von *Bernh. Klein*), Concert-Ouverture von *W. H. Veit*, Op. 17, und zu Idomeneo von *Mozart*.

Ersichtlich ist, dass das Orchester in den Winterconcerten eine genugsame Beschäftigung gefunden hat, und glaubt Einsender dieses, dass das hiesige Orchester einer lobenden Anerkennung seiner Wirksamkeit würdig ist.

An Instrumentalsolo's sind unsere Concerte fast arm gewesen, denn ausser zwei Violinsolo's, ausgeführt von unserm sehr tüchtigen ersten Violinisten Herrn *Hartmann*, und einem Concerte für Oboe, vorgetragen von Herrn *Otto Spindler* aus Aachen, haben wir in den sechs Concerten keine weitern Solo's gehört; übrigens ist auch Cöln nicht eine Stadt, wo Virtuosen reichliche Ernte zu finden gewohnt sind; ja selbst *Liszt* hat vor zwei Jahren nur ein laueres Interesse erwecken können.

Aus dem beigefügten Verzeichnisse der Vocalsachen, wie sie in den verschiedenen Concerten zur Aufführung gekommen sind, lässt sich entnehmen, dass auch dem Chor Gelegenheit gegeben worden ist, seine Tüchtigkeit zu erproben. Bei der Auswahl scheint das Bestreben vorgelegen zu haben, solche Piecen vorzuführen, denen einestheils der Name von classischen Musikwerken nicht

abgesprochen werden kann, die anderntheils aber nicht so ernster Natur sind, um nicht auch ein grösseres Publicum anzusprechen. 1) Finale des ersten Actes aus Titus von *Mozart*, 2) *Milton's* Morgengesang-Cantate von *Reichardt*, 3) Finale des ersten Actes aus dem unterbrochenen Opferfest von *Winter*, 4) Stabat mater von *Rossini*. Wenn dieses Musikstück auch nicht den Namen eines classischen Werkes nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche verdienen mag, weil der ernste Kirchentext vielfach in Melodieen eingekleidet ist, die nur für eine Oper passend erscheinen, so ist die Composition in anderer Beziehung so überdacht und so effectvoll, dass dieses Tonwerk noch häufig als zu Concertaufführungen geeignet angesehen werden wird. Die Ausführung war nicht exact und nicht zu vergleichen mit der Darstellung, welche der hiesige Theaterdirector am 4. April unter Mitwirkung von vier seiner sehr tüchtigen Solisten veranstaltet hatte. An Vocalsachen wurden weiter zur Aufführung gebracht: 5) Christus am Oelberge von *Beethoven*, 6) Terzett und zweites Finale aus der Vestalin von *Spontini*, und zuletzt die No. 1 — 16 aus Paulus von *Mendelssohn*; sodann noch folgende Solo's: Arie „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung von *Haydn*, die Sopranarie aus Fidelio von *Beethoven*, eine Bassarie aus der Oper „Der Schöffe in Paris" von *H. Dorn*, Recitativ und Arie für Sopran aus dem Oratorium Wittekind von *Mangold*, nebst einem Choral, zuletzt Scene und Duett aus der Oper „Oedipus auf Colonos" von *Sacchini*.

Was die Leistungen des Chors betrifft, so finden sich in demselben viele tüchtige Sänger und Sängerinnen, und wenn auch, wie dies bei Dilettantenvereinen überall der Fall sein wird, ganz schwache Subjecte mit unterlaufen, so ist die Zahl der tüchtigern so überwiegend, dass die schwierigsten Musikstücke mit wenigen Proben aufgeführt werden können, z. B. das zweite Finale aus der Vestalin, neunstimmig, mit einer Chor- und einer Orchesterprobe. Wünsche bleiben hier allerdings noch übrig: so kann der Sopran in der Höhe nicht recht vorankommen, wie dies am Niederrhein leider vielfach der Fall ist; auch hätte dem Chor beim Einstudiren mehr zugemuthet werden können, z. B. ein strengeres Beobachten der vorgeschriebenen Zeichen und ein tieferes Eingehen in den Character der Musikstücke, was bei einem Chor, der aus gebildeten Personen besteht, das Hauptaugenmerk sein sollte. Was uns hier fehlt, ist zweierlei: eine tüchtige Concertsängerin (hoher Sopran) und ein Gesanglehrer oder Lehrerin. Dem erstern Bedürfnisse soll abgeholfen werden, denn, wie verlautet, soll zum künftigen Winter eine Concertsängerin engagirt werden. Was den Wunsch der Ausdehnung der Unterrichtsmittel betrifft, so zweifelt Einsender dieses nicht daran, dass eine Gesanglehrerin, vorausgesetzt, dass sie eine gute Schule hat, sich in Cöln bald eine befriedigende, vielleicht eine reichliche Existenz verschaffen könnte. — Um zu dem diesjährigen Concerte zurückzukommen, so haben verschiedene Dilettanten mit grosser Gefälligkeit und Beifall Solo's übernommen, und in zwei Concerten haben wir mit Vergnügen eine in Darmstadt wohlbekannte Concertsängerin gehört, welche auf geschehene Einladung bereitwillig herübergekommen ist. Dies ist auch die Ursache, weshalb unter den obenverzeichneten Vocalpiecen sich verhältnissmässig so viele Sopranarien vorfinden.

Jetzt, unmittelbar nach Beendigung der Winterconcerte, beginnen die Proben für das niederrheinische Musikfest, welches zu Pfingsten in Cöln gefeiert werden wird. Das Programm enthält nur classische Tonwerke, und bei den grossen Mitteln, die Cöln und die verbündeten Städte besitzen, lässt sich grosser Genuss für Musikfreunde vorhersagen.

Feuilleton.

Der bisherige Director des Mainzer Theaters Herr *Remie* hat die Leitung der dasigen Bühne auf fernere drei Jahre, nämlich bis September 1847, übernommen. Zugleich hat er mit dem Eigenthümer des Londoner Operntheaters am Strand einen Vertrag über 40 im nächsten Sommer dort zu gebende deutsche Opernvorstellungen (im Abonnement) abgeschlossen, wozu noch mehrere Benefize ausser Abonnement kommen. Das genannte Theater ist kleiner, als die von Drurylane und Coventgarden, auf denen *Schumann* in früheren Jahren Opernvorstellungen gab.

Frau Dr. *Clara Schumann* hat in St. Petersburg mit grösstem Beifall vier Concerte gegeben, sich ausserdem bei Hofe hören lassen, und überhaupt vielfältige Anerkennung und Ehrenbezeigung erfahren. Wir hoffen unsern Lesern bald einen ausführlichen Bericht darüber geben zu können. In diesem Augenblick befindet sich die Künstlerin mit ihrem Gatten muthmaasslich bereits in Moskau; den Rückweg gedenken sie über Schweden und Dänemark zu nehmen.

Ankündigungen.

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag ist neu erschienen:
Dritte Nova-Sendung.

Labitzky, J., Neuer Immergrün-Galopp, 99. Werk, für das Pianoforte. 30 Kr.
— — Dasselbe zu 4 Händen. 48 Kr.
— — Dasselbe für Orchester. 2 Fl.
Veit, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 23. Werk. 48 Kr.
Prochaska, Joh., Heimaths-Rosen. Walzer für das Pianoforte. 48 Kr.
Lichmann, Jos., Veilchen-Kränze. Drei Polka für das Pianoforte. 21. Werk. 30 Kr.
Dietrich, F., Camelien. Zwei Polka und ein Galopp für das Pianoforte. 30 Kr.
Budinsky, F., Erinnerung an Kamenitz. Zwei Polka und ein Galopp für das Pianoforte. 30 Kr.
Gutmannsthal, W. C., Patriotenklänge. Zwei Polka und ein Galopp für das Pianoforte. 30 Kr.
Ringelsberg, M., Faschings-Funken. Zwei Polka und ein Galopp. 20 Kr.

Im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo,** k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, erscheint in Kürze mit Eigenthumsrecht:

Valse brillante pour le Piano sur un Motif de l'Opéra: *Dom Sébastien*, de *C. Donizetti*, par *Jacques Herz*. Oeuv. 41.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

Materialien

für das mechanische Clavierspiel

in einer vollständigen und geordneten Sammlung

herausgegeben von

Julius Knorr.

Brochirt. Preis 2½ Thlr.

Vor Kurzem erschienen:

Tägliche Gesangstudien

für alle Stimmen

von

G. Nauenburg.

Preis 10 Ngr.

Wir erlauben uns, Lehrer und Lernende auf diese beiden Werke besonders aufmerksam zu machen.

Leipzig, 15. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der **Höfer**'schen Buchdruckerei in Zwickau ist erschienen die

zweite vermehrte Auflage

von

140 (jetzt 144) Choralmelodien,

nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Kommuniongesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze*, Cantor und Musikdirector in Zwickau. 11½ Bogen auf besonders starkes Canzleipapier. Preis 20 Ngr.

Für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieses Choralbuches sprechen die Empfehlung höchster Behörde und der schnelle Absatz der ersten Auflage durch Einführung derselben in verschiedenen Seminarien, Kirchen und Schulen. Durch Vermehrung von drei Schicht'schen Chorälen und der Litanei ist das Werk noch brauchbarer geworden.

Um die Einführung desselben zu erleichtern, wird jedem, der sich direct an die Verlagshandlung wendet, besonders in Partieen, ein bedeutender Rabatt zugesichert.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Cantica sacra, Sammlung geistlicher Gesänge für eine Sopranstimme aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, herausgegeben von *Fr. Commer*. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 22½ Sgr.

No. 1. *Händel*, aus einer Cantate: „Ach Herr, mich armen Sünder." 5 Sgr.
- 2. *Hasse*, Miserere: Tibi soli peccavi. 5 Sgr.
- 3. do do Quoniam si voluisses. 5 Sgr.
- 4. a. *Lotti*, Psalm 50: Asperges me. 5 Sgr.
- 4. b. do Libera me de sanguinibus. 5 Sgr.
- 5. *J. Haydn*, Stabat mater: Quis non posset. 7½ Sgr.
- 6. *Leo*, Psalm 110: Tecum principium. 5 Sgr.
- 7. *Durante*, Lamentationes Jeremiae: Populi facti sumus. 5 Sgr.
- 8. do do do Mulieres in Sion. 5 Sgr.
- 9. *Astorga*, Stabat mater: Sancta mater istuc agas. 5 Sgr.
- 10. *Graun*, Te deum laudamus: Tu ad liberandum. 7½ Sgr.
- 11. do do do do Dignare domine die. 7½ Sgr.
- 12. *Händel*, Oratorium Joseph: Du nanntest den armen Fremdling. 5 Sgr.
- 13. *J. S. Bach*, Messe: Qui tollis peccata. 7½ Sgr.
- 14. *Händel*, Psalm 27: Es ist der Herr. 5 Sgr.
- 15. *Jomelli*, Motette: Deo patri sit gloria. 5 Sgr.
- 16. *Händel*, Psalm 98: Erhebet hoch den Herrn. 5 Sgr.
- 17. *C. Ph. E. Bach*, Oratorium die Israeliten in der Wüste: „Warum verliessen wir." 5 Sgr.
- 18. *Händel*, Psalm 51: Rein mach' das Herz mir. 5 Sgr.
- 19. *C. Ph. E. Bach*, Oratorium die Israeliten in der Wüste: „Wie nah' war uns der Tod." 7½ Sgr.
- 20. *Händel*, Psalm 89: Wohl, ach wohl, o Herr. 5 Sgr.
- 21. *Leo*, Ave maris stella: Virgo singularis. 5 Sgr.
- 22. *C. Ph. E. Bach*, Oratorium die Israeliten in der Wüste „Beneidenswerth, die ihren Sohn." 7½ Sgr.
- 23. *Hasse*, Te deum: Iudex crederis esse. 7½ Sgr.
- 24. *Händel*, aus einem Psalm: Gott Deine Gnade. 5 Sgr.
- 25. *Jomelli*, Offertorium: Discerne causam meam. 7½ Sgr.

☞ Nicht ungelesen zu lassen!

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt sind erschienen:

Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, redigirt von *E. Hentschel*. Jahrgang 1—3. à 1 Thlr.

Körner, W., *Der Orgelfreund*. Vor- und Nachspiele, Trio's, Fugen u. s. w. Bd. 1—4. à 1 Thlr.

— — *Präludienbuch*. 1 Bd. in 12 Heften. 3 Thlr.

— — *Postludienbuch*. 1 Heft. ⅓ Thlr.

— — *Der vollkommene Organist*. Mustersammlung der verschiedenartigsten Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit. 1 Heft. ⅓ Thlr.

— — *Der Cantor und Organist*, oder Album für Gesang und Orgelspiel. 1 Heft. ⅓ Thlr.

Töpfer, J. G., Allgemeines und vollständiges Choralbuch. Compl. in 15 Lieferungen 3½ Thlr.

Urania. Musikalisches Beiblatt zum Orgelfreunde, für Belehrung und Unterhaltung, redigirt von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*. Der Jahrgang nur ⅓ Thlr.

Diese Werke sind Seminaristen, Schullehrern, Organisten und Cantoren nicht genug zu empfehlen.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt sind so eben erschienen:

Lachner, F., Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 76. (An die Geliebte. — Dir allein! — Ich hab' eine alte Muhme.) 1 Fl.

— — Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 77. (Die nickende Mutter. — Kehr' ein bei mir! — Am Bache!) 1 Fl.

Müller, F., Concertino pour Violoncelle avec Accompagnement de l'Orchestre. Op. 55. 3 Fl.

— — Idem avec Accompagnement de Pianoforte. 1 Fl. 36 Kr.

Die königlich bayrische Hofmusik-Intendance bezeugt hiermit, dass die von dem hiesigen Bürger und Mechanikus Herrn *Knocke* an die königliche Hofmusik-Intendance am Anfang des Jahres 1842 gelieferten mit einer von ihm erfundenen und ausgeführten mechanischen Vorrichtung zur möglichst schnellen Umstimmung versehenen Pauken nunmehr seit zwei Jahren bei allen Vorstellungen im königlichen Hoftheater gebraucht worden sind und diese Construction sich praktisch als auch zweckmässig und dauerhaft erwiesen habe, dass diese Instrumente sowohl in Beziehung auf Schnelligkeit des Umstimmens, als auf Schönheit, Kraft und Fülle und eben so auf Reinheit des Tones vollkommen gelungen genannt, sohin allen grossen Orchestern empfohlen werden können.

München, den 7. Februar 1844.

(*L. S.*) Freiherr **v. Poissl**, königl. Hoftheaterintendant.
v. Spengel, Theater-Oekonomie-Rath.
Franz Lachner, königl. Hofcapellmeister.
Aug. Knocke, Mechanikus.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten April. № 17. 1844.

Inhalt: Zur musikalischen Literatur. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Göttingen. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Zur musikalischen Literatur.

Von Dr. August Kahlert.

Wenn man über die Art, wie die Wissenschaft dem Tonkünstler am Meisten Hilfe leisten könne, sich häufig vereinigt hat, indem bedeutende Meister überhaupt mit Lächeln und Kopfschütteln von dem Nutzen sprechen, den theoretische Untersuchungen ihnen gewähren, und gern auf den alten Satz, dass das Genie sich nicht nach Regeln richtet, sondern sie selbst giebt, berufen, so wird man doch ziemlich allgemein zugeben, dass kritische Untersuchungen der Tonwerke nicht unserer, sondern früherer Perioden dem künstlerischen Bewusstsein der Gegenwart förderlich sind. Lehrbücher der Composition sind, wie alle wissenschaftlichen Systeme, gar so sehr vom Zeitgeiste abhängig, der in den Lehrern selbst die Täuschung hervorbringt, Das, was eben ihrer Individualität entspricht, auch für die allgemeine Wahrheit zu halten. Die Untersuchung aber, die an Gegebenes sich anschliesst und davon zu den höheren Lehrsätzen selbst aufsteigt, kommt nicht allein zu Resultaten, die auf festerer Grundlage ruhen, sondern sie behält auch eben deswegen den Werth längerer Brauchbarkeit. Ich erinnere nur an *Lessing's* „Laokoon," der heute noch mit derselben Frische, wie 1768, wirkt, weil dort die ästhetischen Grundsätze an bestimmten vorhandenen Kunstwerken entwickelt, davon hergeleitet werden, während unzählige Compendien und Systeme der Aesthetik seit jener Zeit erschienen und wie Rauch vergangen sind. Die Tonkünstler gleichfalls werden aus ächt kritischer Behandlung der Geschichte ihrer Kunst, aus der Analyse der Persönlichkeit sowohl, als einzelner Werke gerade früherer, nicht lebender Meister immer noch am Meisten lernen. Und in dieser Hinsicht sind wir nicht reich an würdigen Arbeiten. Den Einen, die dergleichen versuchen, fehlt theoretische Kenntniss, den Andern geschichtliche, den Dritten philosophische. Es muss Viel beisammen sein, wenn eine solche Arbeit neben und mit dem unsterblichen Tonwerke bestehen soll. Mit Vergnügen bezeichne ich als eine solche, die diese mannichfachen Vorzüge in sich vereinigt, folgendes interessante Werk, das, da es im fernen Auslande erschienen ist, sonst wohl in Deutschland leicht unbekannter bleiben möchte, als es unstreitig verdient:

Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de *Mozart*, par *Alexandre Oulibicheff*, membre honoraire de la société philharmonique de St. Petersbourg. III volumes. 8. Moscou, de l'imprimerie d'Auguste Semen 1843. — Vol. I. cont. 318 pages, Vol. II. 378 pages, Vol. III. 478 pages.

Der Verfasser dieses Werks, Russe von Geburt, ist in Dresden erzogen, und hat deutsche Kunst und Literatur, wie deutschen Sinn, genau kennen und lieben gelernt. Die Bahn des Diplomaten, zu der er erzogen und herangebildet war, wies ihm allmälig eine Menge von Geschäften an, welche ihm gleichwohl Zeit liessen, seiner Lieblingsneigung, der zur Musik, ausdauernden Fleiss zu widmen und das Beste, das diese Kunst hervorgebracht hat, kennen zu lernen. Seit 1830 nun hat er sich nach dem Innern von Russland zurückgezogen, wo er, im Gouvernement Nischnei-Nowgorod, bald in der Stadt dieses Namens, bald auf seinen grossen Gütern in bedeutenden Verhältnissen lebt. In jener Stadt, an den Ufern der Wolga, wo ein jährlicher Weltmarkt stattfindet, auf dem Asien und Europa einander die Hände reichen, hat sein Eifer und seine Beharrlichkeit ein musikalisches Leben hervorgerufen, wovon dort bis dahin keine Spur war. Er hat ein Quartett zusammengebracht, das alle Werke der Classiker vorträgt, und dies ist wieder die Wurzel eines Orchesters geworden, das allmälig die Symphonieen derselben einstudirt hat und Theilnahme unter den Zuhörern gewinnt. Als einen Musiker, der durch ausgezeichnetes Talent der Direction ihm dabei wesentliche Dienste leiste, rühmt er Herrn *Kindt* (wahrscheinlich ein Deutscher). Die Schilderung aller dieser Verhältnisse geschieht in der Vorrede mit liebenswürdiger Bescheidenheit, die ungeachtet alles Feuers, aller ächt poetischen Begeisterung, die ihm oft bei seinen Schilderungen die Farben leiht, in dem ganzen Werke sichtbar bleibt. Indem die Entstehungsgeschichte dieser Biographie *Mozart's* geschildert wird, bekennt er selbst, dass er bei dieser mehr als zehnjährigen Arbeit gelernt, mit seinem Stoffe gewachsen sei, und was er zuerst übermüthig gleichsam als Kinderspiel übernommen, zuletzt als eine fast die Kräfte des Einzelnen übersteigende Aufgabe erkannt habe. Dieses Bestreben, überall die Wahrheit zu finden, das hohle Gerede zu vermeiden, das die gewöhnliche Sprache der Dilettanten und leider auch der künst-

lerischen Journalistik ist, dieser Sinn, eine einzelne Erscheinung in der Kunstwelt durchaus nicht anders, als in ihrem causalen Zusammenhange mit vorhergegangenen und nachfolgenden aufzufassen, dies zeichnet ihn rühmlich aus, und giebt seinem umfangreichen Buche literarische Bedeutung. So viel einzelne treffliche Abhandlungen in Deutschland über *Mozart* und einzelne Werke dieses Meisters geschrieben worden, so trage ich doch kein Bedenken, zu behaupten, dass wir bis jetzt kein deutsches Werk über diesen Gegenstand besitzen, welches dem jenes zugleich mit künstlerischem Talente und philosophischem Scharfblicke begabten Russen irgend gleichkäme. Dass er die Sprache der vornehmen Welt in Europa, die französische, gewählt hat, ist wohl natürlich, denn er will sich eben mit ganz Europa und nicht mit deutschen Lesecirkeln unterhalten und in Ideenverkehr setzen.

Die Veranlassung zu dem Werke hat *Nissen's* bekannte Lebensgeschichte *Mozart's* gegeben. Anfänglich hatte der Plan, dieses an Thatsachen so reiche Buch auf's Neue und in geschmackvollerer Form zu bearbeiten, wie es schien, keine grossen Schwierigkeiten. Bald aber zeigte sich, dass ein nach den letzten Gründen des grossen Einflusses, den *Mozart* geübt hat, forschender Geist sich dem Stoffe gegenüber einen ganz andern Standpunct suchen müsse, als *Nissen*, der nichts als Compilation geliefert hat, der auf höhere Ideen, auf Darlegung des inneren Zusammenhanges ganz verzichtet. So wurde denn vor allen Dingen nöthig, das Verhältniss *Mozart's* zu allen andern grossen Tonmeistern festzustellen, und dies bedingte das Eindringen in die an so vielen Stellen verwickelte Geschichte der ganzen Tonkunst. Kritik der einzelnen Werke *Mozart's* endlich hat *Nissen* gar nicht geliefert, sondern ist nur bemüht gewesen, bei jedem einzelnen verschiedene Urtheile darüber zu sammeln und neben einander abzudrucken, wodurch ihm die Mühe, selbst zu richten und seinen Spruch zu motiviren, erspart blieb.

Die Grundansicht, wovon *Oulibicheff* ausgegangen ist, und welche in allen Theilen seiner Arbeit hindurchscheint, ist nun vor allen Dingen zu entwickeln; sie stellt sich nicht als vorgefasste Meinung, die dem Stoffe angepasst worden, heraus, sondern als Resultat seines vieljährigen Studiums. Mit aufrichtiger Freude habe ich hier zu bemerken, dass es dieselbe ist, die ich vor mehreren Jahren in einer in der Vierteljahrschrift: „Die Jahreszeiten" abgedruckten Abhandlung: „Gegenwart und Zukunft der Tonkunst" auszuführen bemüht gewesen bin, und, da dieselbe schwerlich bis nach Nischnei-Nowgorod gekommen ist, so ist dieses Zusammentreffen zweier durch mehrere hundert Meilen von einander getrennten Personen in einem Puncte wohl eine Art von Zeugniss für die Richtigkeit der Ansicht. Dieselbe beruht nämlich darin, dass zwei Gegensätze in dem weltgeschichtlichen Verlaufe der Tonkunst sich mit einander zu versöhnen gestrebt haben, was ihnen aber erst in und mit *Mozart* gelungen ist. Dem Zwecke jener meiner Abhandlung gemäss hatte ich darzuthun mich bemüht, dass nach *Mozart* die Kunst wieder in jene beiden divergirenden Richtungen zerfallen sei; davon hat *Oulibicheff*, seiner Aufgabe nach, keine Notiz zu nehmen, sondern die nähere Erkenntniss *Mozart's*, als eben des wahrsten und vollständigsten Repräsentanten der Tonkunst, tritt dann als Thema auf; die Gegensätze selbst sind von uns Beiden auch einigermaassen verschieden aufgefasst worden. Er sagt (II, S. 206): „Die Musik theilt sich in die der Natur und der Kunst; jene beruht auf dem Instinct des Accordes, diese auf erworbener Kenntniss der Harmonie. Die Musik im Naturzustande giebt es und hat es gegeben zu allen Zeiten und überall; den Anfang der Kunstmässigkeit kann man erst mit dem 16. Jahrhundert zugeben. Zwei Kräfte giebt es seitdem, die jede ihr Recht behaupten, Melodie und Contrapunct. Der Reichthum jeder derselben ist gewaltig. Die That *Mozart's* hat darin bestanden, dass er beide Forderungen in gleichem Maasse befriedigte." Diese Ansicht *Oulibicheff's* beruht zuletzt auf dem ewigen Gegensatze der Sinnlichkeit und des Geistes, und ist eben wegen dieses Fundaments gar nicht zu widerlegen. Ich habe in jener meiner Abhandlung den Gegensatz in der Musik aus dem Grundcharacter der germanischen und romanischen Völker herzuleiten gesucht, und mich darauf gestützt, dass die Unterschiede der religiösen Weltanschauung den in der Kunst nach sich ziehen. Der Protestantismus ist abstracter, der Katholicismus sinnlicher in seiner Gottesverehrung, daher stammt der gleichmässige ruhige Fortschritt aller einzelnen Stimmen eines Accords bei Palästrina, ein Bild der Unwandelbarkeit, daher der Knäuel von Durchgängen in denen des *Seb. Bach*, ein Bild der verschiedenartigsten Mitthätigkeit aller Einzelnen zu einem Ziele; erkennt doch *Oulibicheff* selbst diese Bedeutung *Bach's* an (Th. II, S. 140). Wo mehr Sinnlichkeit in der Kunst, da herrscht die Objectivität, wo mehr geistige Thätigkeit, die Subjectivität; daher kommt, dass, wie ich wenigstens behaupte, bei *Bach*'scher Musik der Ausführende selbst noch grösseren Genuss, als der Zuhörer, hat. Bei italienischen Meistern ist der umgekehrte Fall. Doch alle diese Ansichten sind hier nicht weiter zu verfolgen, vielmehr müssen wir zu dem schätzbaren Werke, das dazu Veranlassung gab, zurück.

Die Eintheilung desselben ist folgende: der erste Band füllt die äussere Lebensgeschichte *Mozart's*, wobei alle bekannten Thatsachen sorgfältig beachtet und benutzt sind. Der Vortrag ist vortrefflich; in ungemein lebhafter Schilderung rollt der Verfasser die ganze Bildungsgeschichte, die wechselnden Schicksale, die Veranlassungen zu den berühmtesten Compositionen vor unserm Blicke auf. Die Quellen, woraus er geschöpft hat, sind die allgemein bekannten; die Eintheilung in eine Reihe von Abschnitten ist nicht nach äusserlichen Ereignissen, sondern nach hervortretenden Bildungsmomenten des Meisters getroffen. Man sieht, dass eben die innere Bildung desselben, sein Wachsthum und Reifen der Punct ist, worauf der Darsteller sein Augenmerk gerichtet hat; diese Art der Darstellung ist aus der Anschauung hervorgegangen, welche der Biograph von der weltgeschichtlichen Bedeutung seines Helden sich erworben hat, eine Anschauung, die, hier nur angedeutet, in den folgenden beiden Bänden erst vollständig zu Tage kommt. Der erste Band bildet ein lebenswarmes interessantes Gemälde, eine

anziehende Lectüre, er war die nothwendige Grundlage alles Folgenden, ist auch zuerst entstanden; den wahren und eigenthümlichen Werth des Buchs hat man aber nicht nach ihm, sondern nach dem Hauptzwecke des Verfassers, der in den folgenden Theilen sich enthüllt, einer philosophischen Kritik der *Mozart*'schen Kunstwerke, zu beurtheilen, denn im ersten hat er nur fremde Forschungen verarbeitet. —

Diese Kritik nun begründet der Verfasser sehr richtig durch eine Prüfung des musikalischen Vorrathes, welchen *Mozart*, als er zu schaffen begann, vorfand, und füllt mit dieser Prüfung den grössten Theil des zweiten Bandes; er liefert hier eine kurze, gedrängte philosophische Geschichte der Tonkunst, worin er mit Benutzung *Forkel's*, *Burney's*, *Kiesewetter's* verfahren ist, die Werke der älteren Meister selbst fleissig zu Rathe gezogen hat, und sich, was das Urtheil betrifft, sehr selbständig beweist. Indem er von der Idee, dass alles vor *Mozart* Geleistete lediglich Diesen vorbereitet habe, ausgeht, stellt er *Mozart* selbst als einen Gottgesandten dar, der den Gipfel aller musikalischen Leistungen der Welt bezeichnet; sie sind nur das Fussgestell oder die erhabene Säule, die ihn zu tragen bestimmt war. Man sieht, der Begriff persönlichen Verdienstes ist hier durch den einer geschichtlichen Nothwendigkeit ersetzt, wonach *Mozart* die Erfüllung einer göttlichen Offenbarung wird, das Phänomen des göttlichen Willens im Augenblicke, da die Menschheit reif war, denselben zu vernehmen. Der bereits oben gegebenen Andeutung gemäss, geht unser Geschichtschreiber von folgenden Sätzen aus: Die Musik ist doppelt in ihrem Wesen, sie hat eine natürliche und eine geistige Seite. Jene Naturmusik ist so alt, als die Welt, dem Menschen eben so wesentlich, als die Sprache; die andere hat man Jahrhunderte lang gesucht, ohne sie finden zu können. Die Forschungen über musikalische Kunst in der Zeit des Griechenthums, überhaupt in der vorchristlichen Zeit, werden als leere Conjecturen ohne Nutzen verworfen. Die einfache Naturmusik ist der Dreiklang, und das Wohlgefallen daran nur Befriedigung einer physischen Forderung des Menschen; dies ist der Boden für die künstlerische Bearbeitung. Wenn *Forkel* den alten Griechen als einen Vorzug eine gewisse rhythmische Vollendung zuspricht, welche wir entbehren, so stimmt *Oulibicheff* mit ihm gern überein, und wird durch Beobachtung der Zigeuner, die er in Nowgorod vielfach zu beobachten Gelegenheit gehabt, darin bestärkt; ihre Musik hat wenig Ton, mehr Schlag und Schall zum Material, prägnanten und mannichfachen Rhythmus, den sie genau mit Körperbewegungen unterstützen, und der sich bis zu einem gewissen Wahnsinn, einer Art von Verzückung steigert; er schliesst sehr richtig, dass der Rhythmus ein untergeordnetes Element der Tonkunst sei, während deren geistige Ausbildung eben von der des Tones und dessen naturgemässen Beziehungen ausgehen musste. Die Geschichte der Harmonie, mit der der christlichen Kirche verknüpft, wird nun im Abrisse gegeben. Ueber die schüchternen Versuche und Anfänge des *Hucbald* und *Guido v. Arezzo*, namentlich den Unterschied, ob blanke Quinten oder Quarten in ihren Fortschritten besser klingen; äussert er sich ironisch; die späteren Entdeckungen des *Franco von Cöln* u. A., betreffend die Unterschiede vollkommener und unvollkommener Intervalle, der divergirenden Bewegung einzelner Stimmen, deren verschiedene rhythmische Qualität u. s. w., führen ihn zu dem Ausspruche, dass es Schade gewesen, dass die Theoretiker vor den Practikern gekommen seien. Diese Behauptung ist nur scheinbar richtig. Die Theorie hat sich auch damals nach der Praxis gerichtet, die eben auch nicht mehr für den theoretischen Forscher darbot. Endlich im 14. Jahrhundert kommt es zu Kunsterzeugnissen; er führt jenes Fragment einer Messe von *Machaud* (1364) an, und findet es auffallend, dass die Kunst vom Zusammengesetzten zum Einfachen, vom canonischen Contrapunct zur Harmonie, von da erst zur Melodie gegangen ist, während sie bei der Melodie, wie er meint, hätte anfangen können. Hierauf muss ich entgegnen, dass die Melodie nichts fertig Vorgefundenes war, sondern allmälig erst in die Welt hineingekommen ist. Die Natur, behauptet er, lehre die Melodie, die Kunst möge dann dieselbe begleiten, stützen oder mit andern verbinden lehren. Dies ist gleichfalls nur scheinbar; denn die Natur liefert keine Melodie, der Mensch erzeugt sie, und zwar aus dem innern Vorrath harmonischer Beziehungen, die er in seiner Seele hat. Die Melodie ist ein Resultat, ein aus harmonischen und rhythmischen Elementen entstandenes Ding. In den bildenden Künsten hat man das Gegentheil. Die Natur stellt fertige Werke als Muster hin, in der Musik muss der Mensch sich die Muster erst machen, und sich von Muster zu Muster fortbilden; der Maler kann jeden Augenblick auf die Natur zurückgehen, sich Raths erholen, der Musiker kann dies nur aus Kunstwerken.

In der weiteren Darstellung weist der Verfasser unter Anderem nach, dass die Kunst des Contrapuncts erst, als man den sogenannten Cantus firmus gefunden, etwas höhere Bedeutung erhalten habe. Wie er denn immer auf Melodie, als Wesen der Musik, mit Recht hält, so findet er darin den Gewinn, dass alle Stimmen sich an eine einzelne als Hauptsache, die sie gleichsam respectiren, halten. Er nennt *Josquin de Près* mit Verehrung, einen Mann mit einem Januskopfe, der die Liste der blosen Notenrechnenmeister schliesse und die der Componisten beginne. Die Kunst der Composition wurde durch ihn nicht davor behütet, ein eitles Spiel des Verstandes zu bleiben. Die späteren Anhänger der Schule, welcher auch *Josquin* angehörte, nämlich der niederländischen, oder der des *Ockenheim*, verfielen in ganz bedeutungslose Spielerei, und werden hier Seiltänzer genannt. *Winterfeld's* Werk über *Gabrieli* scheint dem Verfasser nicht bekannt geworden zu sein. Die merkwürdige venetianische Schule des *Willaërt* in ihrer Eigenthümlichkeit wird nicht geschildert. Bei der Reorganisation des Kirchengesanges durch *Palästrina* hält er sich länger auf und stellt ihn in ein Verhältniss, das dem, welches *Mozart* seiner Zeit einnahm, ähnlich ist; er sieht in ihm einen Erretter des melodischen Elements. Die weitere Fortbildung, die weltliche Musik, die Entstehung der Oper werden interessant geschildert, eben so die Entstehung der grösseren Kunstformen, namentlich der auf die Principien des Gegensatzes gegründeten Fuge.

Als der Verfasser auf die deutschen Componisten zu reden kommt, auf *Händel* und *Bach*, weicht er von den Urtheilen mancher deutschen Theoretiker ab. Er urtheilt als Ausländer, ohne patriotische Vorliebe, die er *Forkel'n* bei seiner Biographie *Bach's* vorwirft, er schliesst sich dem Urtheile *Burney's* an, und hebt hervor, dass die Lebensverhältnisse beider Meister ihren Styl bedingt haben, daher Jener, der Operncomponist, mehr nach Aussen, Dieser, der Mann der Kirche, mehr nach Innen sich entfaltete. Nur dass *S. Bach*, wie *Forkel* sagt, der grösste Tondichter (nicht Tonsetzer) gewesen sein solle, dies, bekennt er, sei ihm unbegreiflich. Ich muss ihm zweierlei hierauf erwidern, einmal, dass, wenn er *Bach* eben so gründlich, als z. B. *Mozart*, studirt hätte, er vielleicht in jenem Meister Vieles, das ihm entgangen ist, gefunden hätte, dann aber, dass, um *Bach* zu bewundern, man nur überhaupt Musiker zu sein braucht, um ihn zu lieben, man ein Deutscher sein muss. Der wahre Werth eines alten Italieners wird auch am Leichtesten vom Italiener selbst gefasst. *Händel* liebte die Italiener, *Bach* nicht; *Händel* vermittelte, Dieser trennte die Nationalitäten; Jener ist für Europa, was *Bach* zunächst für Deutschland, ein Verhältniss, das bei *Mozart* und *Beethoven* sich wiederholt. *Oulibicheff* sieht in *Bach* den tiefsinnigen Meister des Contrapuncts, einen Verwandten des *Josquin de Prés*, eine Analogie, die von den Franzosen neuerlich mehrmals ausgesprochen worden ist; er bemerkt ganz richtig, dass in *S. Bach's* Cantate: „Eine feste Burg" nichts eigentlich veraltet sei, aber er wird bitter, wenn er hinzusetzt, es sei auch niemals etwas jung darin gewesen, er habe für sich geschrieben, und schwerlich irgend Jemand gleichermaassen, als sich selbst, entzückt; mit einem Worte, er ist ihm zu abstract, zu wenig sinnlich, daher er ihn lieber lesen, als hören will. Dies hindert ihn nicht, einzelne Theile der Passion nach dem *Matthäus* aufrichtigst als unverwelkliche Stücke anzuerkennen.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Quartetts und Duos für Pianoforte.

1) *Schubert, L.*: Gr. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 32. Hamburg, Schuberth et Comp. 3 Thlr.

2) *Löschhorn* et *Griebel*: Gr. Duo pour Piano et Violoncelle ou Violon sur des motifs de l'Opéra: La fille du Régiment. Berlin, C. Paez. 1½ Thlr.

3) *Thalberg* et *Panofka*: Gr. Duo pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opéra: Beatrice di Tenda. Op. 49. Wien, Mechetti. 2 Fl. C. M.

4) *Wolff* et *Vieuxtemps*: Gr. Fantaisie pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opéra: Oberon. Op. 89 und 14. Mainz, Schott's Söhne. 2 Fl. 42 Kr.

5) *Kalkbrenner* et *Panofka*: Duo pour Piano et Violon sur l'Opéra: Charles VI. Op. 168. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Im Fache der Quartettmusik ist es seltener, so geistlosen Erzeugnissen zu begegnen, wie sich in andern Fächern der musikalischen Literatur immer Gelegenheit dazu bietet; die jetzt so beliebten Fantasieen über bekannte Melodieen haben sich glücklicher Weise noch nicht darin heimisch gemacht; die Ursache davon ist einfach die: dass sich Fantasiencomponisten gestehen müssen, kaum für Pianoforte allein etwas zusammenzubringen, geschweige denn für Pianoforte und mehrere Instrumente, von denen keines durchaus untergeordnet erscheinen soll.

Aber auch von anderer Seite ist dem Schlechten der Eingang gewehrt, nämlich von Seiten der Verleger; denn es muss schon etwas Besonderes sein, wenn sich diese zur Herausgabe eines umfangreichen und nur von einer kleinen Zahl begehrten Werkes verstehen sollen.

Das Schubert'sche Quartett, nach dem Titel das zweite, hat uns recht zufrieden gestellt; in Hinsicht der Composition bekundet sich der tüchtige Musiker. Der erste Satz ist in Behandlung des Stoffes, in der Fortspinnung des zweiten Theils und dem darin eingeführten neuen interessanten Motiv, welches zwischen der Repetition des ersten und Transposition des zweiten Thema's nochmals geschickt angewendet wurde, der bedeutendste. Das Scherzo belehrt uns auf's Neue, dass nicht in jeder Sonate, Symphonie, Quartett u. s. w. ein derartiger Satz am Platze ist; es erscheint häufig wie hineingeschneit, ohne dass seine Umgebung ein solches bedinge, und wirkt dann mehr störend.

Das Scherzo ist daher auch hier etwas trocken ausgefallen, doch entschädigt das Adagio und das lebendige Finale reichlich. In Ansehung der Benutzung der Instrumente tritt zwar das Pianoforte seinem Leistungsvermögen gemäss überwiegend hervor, doch sind die übrigen keineswegs kümmerlich oder als blose Begleiter behandelt, man sieht, dass der Componist wohl mit ihnen umzugeben wusste, indem er sie hier und da ihrer Eigenthümlichkeit nach hervortreten lässt; die Ausführbarkeit des Ganzen fordert, ausser im Finale, keine besondere Technik. Wir wünschen dieser mit anzuerkennendem Fleiss ausgeführten Composition die Aufmerksamkeit, welche sie schon um der guten Sache willen verdient.

Accordfortschreitungen wie S. 7, System 2 und fort, stechen uns zwar nicht mehr so in die Augen, als es früher der Fall war, indem man sich an eine kalte, dürftige Regel nicht mehr bindet, sondern den Verstand in bedenklichen Fällen mit Recht entscheiden lässt; doch muss man eben dazu genügende Veranlassung haben.

Die saubere Ausstattung des Werkes macht einige leicht zu verbessernde Druckfehler (S. 7, System 5, wo der Violinschlüssel für den Bassschüssel, S. 13, System 2, im vorletzten Tact, wo im Basse das ♯ vor *f* anstatt vor *e*, S. 18, wo im dritten Tact vor *h* ein *b* zu setzen ist) gern vergessen. —

Von den Duos lässt sich in Betracht ihres künstlerischen Werthes nicht viel zu ihrem Vortheile sagen. In diesem Fache der musikalischen Literatur läuft schon mehr Mittelgut unter, als in den oben bemerkten, zumal die Fantasie es ist, welche, wie in der blosen Pianofortemusik, das Feld behauptet. Auch sämmtliche Duos ge-

hören zu den Erzeugnissen des Tages, sind Fantasieen über Opernthemen, und selbst in diesem dürftigen Gewande müssen dieselben noch magerer erscheinen, als die Compositionen gleichen Schlages für Pianoforte solo, weil hier meist zwei Bearbeiter für einen Gegenstand zusammentreten und die wenige, in der Solocomposition ja noch anzutreffende Einheit auf diese Weise vollends verschwinden muss.

Wie fangen es aber die Componisten solcher Duos an, dieselben zusammenzubringen? Das Verfahren ist ein sehr einfaches. — A wählt mit B die ihnen zusagenden Themen einer Oper aus; hierauf schreibt jeder, unter steter brüderlicher Besprechung, die Solopartieen für sein Instrument; ist dieses geschehen, so helfen sich beide Theile auf's Freundschaftlichste aus, indem die noch fehlenden Noten des Zusammenspiels wegen dazugesetzt werden, und das Duo ist fertig.

Ein Unterschied besteht allerdings noch zwischen einem und dem andern derartigen Tonstücke, nämlich der: dass das eine vielleicht etwas geschickter, als das andere geschrieben ist und mehr Routine seines Bearbeiters bekundet. Unter diese gehören von unsern Duos die unter No. 3, 4 und 5. Das Duo von Löschhorn und Griebel ist von Seiten des Violoncellisten mit Geschick und für die Ausführung mit Sorgsamkeit verfasst, der Clavierspieler zeigt sich aber oft zu sehr als Neuling in der Composition und lässt, wie z. B. in der dritten Variation, welche ganz das Gesicht von Henselt's Etude, Op. 3, macht, den Ersteren manchmal kaum zu Worte kommen; übrigens sind schlechte Zusammenklänge und durch übel gestellte Figuration unbefriedigende Accordauflösungen nicht selten anzutreffen.

Druckfehler sind uns einige vorgekommen: S. 5, System 3, Tact 3 und fort, S. 6, System 2, Tact 2, S. 9, System 2, Tact 1.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Göttingen. Den 28. Februar d. J. wurde hier in festlich erleuchteter Universitätskirche des unsterblichen *Graun's* herrliche Cantate: Der Tod Jesu, nachdem dieselbe beinahe 25 Jahre geruhet hatte, mit Begleitung der Orgel und mit starkbesetztem Orchester unter der Direction des Dr. *Heinroth* wieder aufgeführt und zwar mit einigen Abänderungen des Textes sowohl, als der Musik.

Vergleichen wir die Ausgaben der lyrischen Gedichte *Rammler's* von 1772 und 1801, in welchen sich diese Cantate befindet, so bemerken wir schon darin ausserordentlich viel Verschiedenheiten, noch mehr aber in dem Texte, welchen *Graun* componirt hat. In der Ausgabe von 1772 steht nach den Worten: „O, wacht und betet, meine Brüder," ein Terzett, welches nicht nur in der Ausgabe von 1801, sondern auch in *Graun's* Composition fehlt; dagegen vermissen wir in der frühern Ausgabe an dieser Stelle die Arie: „Ein Gebet um neue Stärke" u. s. w. Nach dieser Arie folgt in beiden Editionen ein Chor: „Herr, höre die Stimme unsers Flehens" u. s. w., welchen *Graun* nicht aufgenommen hat; dagegen tritt nach dem Chore: „Unsre Seele ist gebeuget" u. s. w. in genannten Ausgaben der Choral: „Ich will von meiner Missethat" u. s. w. nicht ein, und merkwürdig genug fehlt in beiden auch die meisterhafte Doppelfuge: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" u. s. w. In der Ausgabe von 1772 vermissen wir den Chor: „Freuet euch alle, ihr Frommen" u. s. w. und wir lesen an dessen Stelle einen ganz andern, welcher mit den Worten beginnt: „Gelobet sei der Herr" u. s. w. Weggelassen ist in beiden Ausgaben der Choral: „Wie herrlich ist die neue Welt" u. s. w. — Es würde zu weit führen, alle Varianten in einzelnen Ausdrücken hier namhaft zu machen. Der Text, welcher der Composition von *Graun* zum Grunde liegt, ist nun da, wo es nöthig war, nach den beiden Ausgaben von 1772 und 1801 abgeändert worden.

In der Musik sind Choräle, Chöre und Recitative durchaus unverändert geblieben und nur durch eine unserer Zeit angemessene Instrumentation bereichert worden, da *Graun* das Werk blos für die Orgel und das Quartett schrieb; die wenigen von ihm beigefügten Blasinstrumente sind mehr ad libitum zu betrachten. Alle Arien und das alleinige Duett, für den Zeitgeschmack zu weit ausgesponnen, hörten wir etwas abgekürzt, indem die Hauptideen näher an einander traten, und zwar so, dass der Zusammenhang nicht gestört wurde. Bekanntlich ist unsere Kammerstimmung gegen die, welche zu *Graun's* Zeiten gebräuchlich war, um mehr als einen halben Ton hinaufgerückt; sollte nun das Werk in seiner ursprünglichen Tonhöhe erscheinen, so musste dasselbe nach Umständen theils um einen halben, theils um einen ganzen Ton tiefer transponirt werden, welches fast bei allen Nummern geschah. Die Cantate spielte mit obenerwähnten Abkürzungen der Arien gerade zwei Stunden, und das Publicum äusserte sich über die zeitgemässe Ausstattung sowohl, als über die Aufführung selbst sehr zufrieden.

Weimar, im März 1844. Von Anfang November 1843 bis Mitte Februar 1844 hatten wir so viel Interessantes in Musik, als vielleicht noch nie in einem so kurzen Zeitraume. Denn im Theater gab Mad. *Schröder-Devrient* neun Gastdarstellungen, Herr CM. Dr. *Liszt* veranstaltete und leitete vier Capellconcerte und vier Hofconcerte, in denen allen er auch spielte; der Hofpianist Herr *Krüger* von Stuttgart spielte im Theater und bei Hofe, an beiden Orten sangen Miss *Birch* und Herr *Pantaleoni*, in Zwischenacten und im Capellconcert Dem. *Kunth* (Mitglied des Theaters in Brüssel), drei Gastdarstellungen gab der Tenorist Herr *Eberius* vom Hoftheater in Ballenstädt, und ein Natursänger Herr *F. J. Eskens* kam auch einmal wieder an die Reihe. Die beiden Opern „Der Herzog von Olonne" von *Auber* und „Hans Heiling" von *Marschner* waren zur Aufführung am 2. und 16. Februar (den Geburtstagen des Grossherzogs und der Grossherzogin) bestimmt, Hans Heiling wurde jedoch bis zur völligen Genesung der Grossherzogin verschoben.

Die Vorstellungen im Theater waren folgende: Armida, Fidelio, Iphigenia in Tauris, Saalnixe (erster Theil), Titus, Egmont, Faust zwei Mal, Leonore, Pfefferrösel zwei Mal, Preciosa, Rückkehr ins Dörfchen, Scheibentoni zwei Mal, Waise und Mörder, Wallensteins Lager, Wiener in Berlin, Barbier von Sevilla, Lucrezia Borgia, Otello, Romeo und Julie, Tochter des Regiments zwei Mal, Blaubart, Herzog von Olonne zwei Mal, Johann von Paris, Weisse Dame, und an einem Abende (die bestimmte Vorstellung konnte eines plötzlichen Hindernisses wegen nicht Statt finden) gab man „Dramatische Bilder," nämlich: den ersten Act der Schweizerfamilie, den zweiten der Lucrezia Borgia und den vierten der Montecchi und Capuletti. Neu war: „Der Herzog von Olonne" von *Auber*, ein leichter, loser Text mit fader, flacher Musik. Wie der Componist des Maurers und der Stummen sich so erniedrigen konnte, einen Herzog von Olonne unter seinem Namen erscheinen zu lassen, wird einem ehrliebenden Deutschen schwer zu begreifen. Der Franzose hat's gethan, hat das Honorar in der Tasche und kümmert sich um Weiteres nicht. Herr *Auber* hat uns schon oft getäuscht, es wäre endlich Zeit, sich nicht mehr täuschen zu lassen.

Die neun Vorstellungen der Mad. *Schröder-Devrient* waren: Armida, Blaubart, Fidelio, Iphigenia in Tauris, Lucrezia Borgia, Otello, Romeo und Julie, Titus, und die oben genannten Dramatischen Bilder. Die Künstlerin hat einen zu weit verbreiteten grossen Ruf, als dass es nöthig wäre, über ihre trefflichen Leistungen in's Einzelne zu gehen. Es genügt, zu bemerken, dass sie auch diesmal, wie schon früher, in allen ihren Darstellungen die vollste Anerkennung fand, besonders aber als Lucrezia Borgia und als Marie im Blaubart das Publicum hinriss. Ihre vielen enthusiastischen Verehrer fanden zwischen ihren jetzigen und früheren Leistungen keinen Unterschied — die ruhigern Beurtheiler fanden jedoch einige Verschiedenheit, weniger in der Kraft und im Klang der Stimme, als in der weniger leichten Ansprache der Töne, besonders der höhern, was sich durch öfteres bemerkbares, nicht selten hörbares Athemnehmen kund that — auch leider in der Intonation. Der Vortrag war seelenvoll wie immer, und das Spiel meisterhaft, hier und da, z. B. im Blaubart, vielleicht zu scharf und grell. Es mag sein, dass man dergleichen jetzt schöner findet und mehr applaudirt, als früher, und als es recht ist — eine Künstlerin aber, wie Mad. *Schröder-Devrient* bedarf keiner Künstelei. Wenn Referent bekennt, dass er zwar unter die wahren Verehrer der Mad. *Schröder-Devrient* gehört, doch nicht zu den enthusiastisch blinden, so mag es ihm wohl frei stehen, seine Meinung offen dahin auszusprechen, dass Mad. *Schröder-Devrient* noch jetzt im Gesange weit mehr leistet, als man nach so vielen Jahren ihrer dramatischen Laufbahn, in denen sie die grössten, anstrengendsten Gesangpartieen mit Aufwendung aller körperlichen und geistigen Kraft ausführte, billiger Weise verlangen, ja nur erwarten kann, dass aber dennoch Jeder, dem der herrliche Name der grossen Künstlerin werth ist, wünschen muss, sie möge bald, eher, als sie dazu gezwungen ist, den Gesang aufgeben und sich dem recitirenden Trauer- und Schauspiele zuwenden. Sie wird gewiss auch dort Triumphe feiern. — Madame *Schröder-Devrient* sang auch bei Hofe in einem kleinern Cirkel am Flügel, und in einem von ihr zum Besten des Frauenvereins veranstalteten Kirchenconcert, in dem sie von dem Tenoristen Herrn *Götze*, der Capelle und Herrn Professor *Töpfer* unterstützt wurde, der, wie vorauszusehen war, das meiste Interesse für sein ausgezeichnetes Orgelspiel in Anspruch nahm.

Herr *Eberius* sang in der Tochter des Regiments, Johann von Paris und der weissen Dame. Er ist von der Natur zwar nicht reich, doch auch nicht so kärglich ausgestattet, dass er nicht ein recht brauchbarer Sänger und Schauspieler werden könnte, hat aber zu wenig Schule und allgemeine Bildung und verstösst daher zu oft gegen feinere Sitte und Anstand. Das war vorzüglich im Johann von Paris der Fall, einer Rolle, deren Feinheiten nur wenige Sänger begreifen. Wir wünschen, Herr *Eberius* möge nachholen, was ihm fehlt; in seinen Jahren ist das noch recht wohl möglich.

Miss *Birch*, die im Theater in Zwischenacten und auch bei Hofe sang, fand die lebhafteste Anerkennung ihrer trefflichen Leistungen. Ihr schulgerechter und schöner Gesang (der Triller wird vielleicht noch besser) gewährte allen Zuhörern grosses Vergnügen. Eins wünschten wir der liebenswürdigen Künstlerin in höherm Grade, nämlich Rundung in den jetzt etwas herausgestossenen Passagen, vorzüglich aber mehr Feuer und Leben in ihrem übrigens höchst lobenswerthen Vortrage. Vielleicht gelingt es ihr bei ihrer Jugend, in dieser Hinsicht auch die andern englischen Sängerinnen zu übertreffen, die wir seit einigen Jahren hörten, wenn nicht etwa dieser Mangel an südlichem Feuer nationell ist.

Dem. *Kunth*, Mitglied des königl. Theaters in Brüssel, und ein Signor *Pantaleoni* sangen unter *Liszt's* Schutze und durch ihn empfohlen in Zwischenacten, im Capellconcert, ja ich glaube, sogar bei Hofe. Dem. *Kunth* ist noch jung, nicht ohne Anlage und von der Natur nicht vernachlässigt, kann daher noch recht brav werden, wenn sie gründlicher studirt. Herr *Pantaleoni*, mit einer eigenen Stimme, die keine Tenorstimme und auch kein Alt ist, gefällt sich sehr im rohen Falsett bis in die Region des hohen Sopran's, und singt Alles mit solchem charlatanmässig imponirenden Vortrage, dass man wohl sieht, er hält sich für einen grossen Sänger. Wir Anderen sind anderer Meinung.

Der Natursänger Herr *F. J. Eskens* mit einer ziemlich guten Stimme und einem Falsett, besser, als das des Herrn *Pantaleoni*, lässt sich in seinen Liedern und in der Nachahmung mehrerer Instrumente schon einmal mit anhören. Auf eine etwas weniger natürliche Begleitung mit der Guitarre sollte der gute Mann doch bedacht sein.

Herr Dr. *Fr. Liszt*, grossherzogl. sächs. Capellmeister im ausserordentlichen Dienste, wurde schon Anfang October erwartet, kam aber erst einige Tage vor Weihnachten und blieb bis zum 18. Februar 1844. Sein ausserordentlicher Dienst bestand darin, dass er mehrere Capellconcerte (im Theater) und Hofconcerte anordnete, dirigirte und in ihnen spielte. Durch das Gerücht, er werde seinen Dienst mit der Aufführung von drei grossen Werken eigener Composition, nämlich einer Symphonie,

einer Hymne und eines Concerts antreten, waren die Erwartungen auf's Höchste gespannt. Leider wurden sie getäuscht, da Herr CM. *Liszt* wenig Neues und nichts Grosses von seiner Composition zu Gehör brachte. Er schien es diesmal mehr auf's Dirigiren und auf die Ausführung von Werken Anderer angelegt zu haben. Er spielte *Hummel's* Concert in H moll, *Hummel's* Sextett, *C. M. v. Weber's* Concert in F, *Thalberg's* Fantasie über Themen aus den Hugenotten mit Violine (Herr *Stör*), und von seiner Composition die Fantasie über zwei Themen aus Don Juan, Tarantella, Mazurka, Polacca, Hexameron u. dergl. — Unter seiner Leitung wurden aufgeführt: von *Beethoven* Symphonie in C moll, Sinfonia eroica, Symphonie in A dur, Musik zu Egmont, Ouverture zu Fidelio, von *C. M. v. Weber* Ouverture zu Oberon und die Jubelouverture, von *Lobe* Ouverture zu den Flibustiern, von *Berlioz* Ouverture zu Lear, ein Satz aus *Schubert's* Symphonie in C dur, eine (schwächliche) Ouverture von *Lambert* — mehrere Gesangstücke von *Mozart*, *Mercadante*, *Donizetti*, *M. Eberwein*, *Bellini*, *Rossini*, *Auber*, *Liszt* (zwei deutsche Lieder), gesungen von den Damen *Ottenburg*, *Kunth* und den Herren *Pantaleoni*, *Götze*, *Genast* und *Höfer*. Von Instrumentalsachen wurden noch zu Gehör gebracht: die Orchester-Fantasie von *Chelard* (schon früher mit Beifall gegeben), *Beethoven's* Concert in C moll, sehr brav gespielt von dem königl. würtemberg. Hofpianisten Herrn *Krüger*, eine Fantasie für Violoncell von Herrn Kammermusikus *Apel*, eine Fantasie für die Violine (über Themen aus der Tochter des Regiments), sehr beifällig aufgenommen, und Variationen für die Trompete von Herrn Kammermusikus *Sachse*, mit enthusiastischem Beifalle belohnt. — Herr CM. *Liszt* machte von hier Ausflüge nach Jena, Rudolstadt, Erfurt, Gotha, an welchen Orten er Concerte für wohlthätige Zwecke gab. So viel Referent weiss, begnügte sich Herr *Liszt* auch hier mit der ehrenden Auszeichnung, die ihm von Seiten des Hofes und des Publicums zu Theil ward, und verzichtete auf alle äusseren Vortheile. — Ueber seine Leistungen als Virtuos ausführlich und im Einzelnen zu sprechen, würde sehr überflüssig sein, da sein Spiel hinreichend bekannt ist; dass er aber ältere, gediegene Compositionen anderer Componisten ausführte, verdient unsern besten Dank, so wie, dass er mehrere treffliche Orchesterstücke zu Gehör brachte. Ein öffentliches Blatt berichtet, Herr Dr. *Liszt* habe hier vor leeren Bänken gespielt, sei kalt behandelt worden und habe sich mit seinem Dirigiren wenig Ehre eingelegt. Diese Nachrichten sind völlig unwahr. Alle Concerte waren sehr zahlreich besucht, und Herr Dr. *Liszt* wurde bei jedem Auftreten und Abtreten lebhaft applaudirt. Dass diesmal (Herr Dr. *Liszt* war zum dritten Mal seit zwei Jahren hier) nicht der Enthusiasmus des ersten Males stattfand, ist wohl sehr natürlich, da die ganze Art seines Spiels, seine staunenerregende Fertigkeit und Gewandtheit, seine Kühnheit und Keckheit, seine Leichtigkeit und Sicherheit in Ueberwindung grosser Schwierigkeiten, die Vollendung der Nüancirung des Tons vom leisesten *pp* bis zum donnernden *ff*, das Piquante und Originelle im Vortrag, besonders seiner eigenen Compositionen, die mit ihren Eigenheiten ihm eben wohl stehen — nothwendig die ersten Male hinreissen oder imponiren müssen, später aber unmöglich erwärmen können. Was endlich die Art der Direction anlangt, so möchte wohl die Meinung der Einen: sie sei ganz vortrefflich, eben so unrichtig sein, als die der Anderen: sie sei durchaus verfehlt, und auch hier, wie oft, die Wahrheit in der Mitte liegen. Herr Dr. *Liszt* scheint bis jetzt nur selten dirigirt zu haben, wie sich aus der grossen Verschiedenheit zwischen seiner Direction in den ersten Tagen seines hiesigen Aufenthalts, und der in der letzten Zeit sehr deutlich ergiebt. Anfänglich nämlich sorgte er viel weniger für bestimmtes, scharfes Angeben und Festhalten des Tactes oder stetes, gleichmässiges Anhalten und Fortgehen (*ritard.* und *string.*), als vielmehr für Andeutung des Vortrags im Einzelnen durch Hilfe des Tactstocks und durch verschiedene Bewegungen des Kopfes und des ganzen Körpers; später mochte dies mehr in den Proben Statt gefunden haben, und das Aeussere, so zu sagen, Mechanische des Dirigirens machte sich mehr bei der Aufführung geltend. An Feuer und Leben fehlt es Herrn *Liszt* nicht, als Dirigent hat er dessen nur zu viel, und lässt sich davon zuweilen mehr hinreissen, als eben recht ist. Da er alle Werke, die er aufführt, durch und durch kennt, so ist in Hinsicht der Auffassung die Direction immer interessant, oft originell, was auch Der zugeben muss, der eine etwas verschiedene Ansicht des Werkes haben möchte. Referent glaubt, dass Herrn *Liszt* zu einem guten Dirigenten nur die Ruhe fehle. Wir wünschen und hoffen, dass er diese errungen haben möge, wenn er wieder nach Weimar kommen wird; er wird dann durch sie auch in den Proben sich als Dirigent und als Mensch die Achtung gewinnen, die man dem grossen Virtuosen so gern zollt. Möchten wir dann auch einige bedeutende Compositionen von ihm hören, die nicht allein dem Virtuosen, sondern auch dem Capellmeister Ehre bringen.

Feuilleton.

Der Pianofortevirtuos *Leopold v. Meyer*, welcher unlängst in Constantinopel so bedeutendes Aufsehen erregte und unter Anderm ein Concert zum Besten der Armen gab, das, trotz der dort üblichen niedrigen Eintrittspreise, 18,000 Piaster einbrachte, hat in der Moldau, Walachei und Galizien denselben allgemeinen Beifall erhalten und wird im Laufe dieses Jahres seine Kunstreise auch durch Deutschland fortsetzen. In Wien hat er bereits Furore gemacht.

Zur Leitung des diesjährigen Schweizer-Musikfestes in Solothurn ist *Schnyder von Wartensee* berufen worden.

Zur dreihundertjährigen Geburtsfeier *Tasso's*, welche am 13. März in Turin festlich begangen ward, wurde eine vom Grafen *Marchetti* gedichtete, von *Rossini* neu componirte Cantate aufgeführt; sie fand solch enthusiastischen Beifall, dass sie drei Mal gesungen werden musste. — Personen, die dem Pesareser Orpheus näher stehen, wollen wissen, dass *Rossini* in seiner Zurückgezogenheit an einer grossen Oper in fünf Aufzügen arbeite, welche die Jungfrau von Orleans zum Gegenstande hat. Diese Oper soll sein musikalisches Vermächtniss bilden.

Am 8. April wurde in Weimar *Shakespeare's* Sommernachtstraum mit *Mendelssohn-Bartholdy's* Musik zum ersten Male glänzend aufgeführt.

Das diesjährige grosse rheinische Musikfest wird zu Cöln im Gürzenichsaale unter des dasigen Musikdirectors *Heinrich Dorn* Leitung gefeiert werden. Die zur Aufführung bestimmten Hauptwerke sind: *Händel's* Oratorium Jephta, *Beethoven's* grosse Messe, eine Symphonie von *Mozart*, eine Festcantate von *Dorn*.

Das Programm zu dem Männergesangfeste, welches am 7. und 8. August d. J. in Meissen gefeiert werden soll (s. d. Bl. S. 103) enthält folgende Musikstücke: Am ersten Tage geistliche Musik (im Dome): Choral; — Psalm: „Der Herr ist Gott," von *Berner*; — Hymne: „Gott sorgt für mich," von *Reissiger* (eigens für das Fest componirt); — Hymne: „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht," von *Neithardt*; — Motette: „Ich danke dem Herrn," von *Bernh. Klein*; — Psalm: „Gott sei uns gnädig," von *Friedrich Schneider* (eigens für das Fest componirt). — Am zweiten Tage findet ein Zug nach dem nahen Buschbade und dessen Umgebungen Statt, wobei weltliche Gesänge vorgetragen werden. Am Abend dieses Tages ist Festmahl. — Die Leitung der Aufführungen haben übernommen: Capellmeister *Friedrich Schneider* aus Dessau, Capellmeister *C. G. Reissiger* aus Dresden, Musikdirector *Hartmann* zu Meissen.

Am 21. März wurde *Richard Wagner's* „Cola Rienzi" in Hamburg unter Leitung des Componisten selbst zum ersten Male aufgeführt und machte allgemein bedeutenden Eindruck.

Am Charfreitage wurde in Dresden unter Leitung des dortigen Musikdirectors *Julius Otto* ein von demselben neu componirtes Oratorium: „Des Heilands letzte Worte" aufgeführt und beifällig aufgenommen.

Am 8. April starb in Wien der Hofrath *Ignaz Franz* Edler *von Mosel*, 72 Jahr alt, an Lungenlähmung. Seine Verdienste als Tondichter, musikalischer Schriftsteller und Kritiker, so wie namentlich auch als Bearbeiter der *Händel*'schen Oratorien sind bekannt. Früher war er Vicedirector des Burgtheaters, zuletzt erster Custos an der kaiserlichen Hofbibliothek.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Die erste Walpurgisnacht.

Ballade von Goethe für Chor und Orchester

componirt von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 60.

Partitur gebunden	7½ Thlr.
Orchester-Stimmen	7 -
Singstimmen	2½ -
Clavier-Auszug	4 -

J. Moscheles,

Deux Fantaisies brillantes pour Piano sur des Airs favoris de l'Opéra: „La Bohemienne" de **Balfe.** Op. 108. No. 1, 2. Preis 20 Ngr. und 25 Ngr.

Bei **Joh. André** in Offenbach sind erschienen:

Mozart's Sonaten für Pianoforte. 5 Thlr. 26 Sgr.
— Variationen, Rondo's u. s. w. für Pianoforte. 2 Thlr.
— vierhändige Clavierwerke. 3 Thlr. 6 Sgr.
— Sonaten für Pianoforte und Violine. 6 Thlr. 20 Sgr.
— 10 Violinquartetten in Partitur. 4 Thlr.
— Das Schönste aus seinen Opern für Pianoforte. 1 Thlr. 12 Sgr.
— Erste Anthologie aus seinen Sonaten für Pfte. 2 Thlr. 9 Sgr.

Ausführliche Prospectus sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu haben.

Neue brillante Pianoforte-Compositionen

im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau:

Schnabel, C., Grande Fantaisie brillante pour le Pianoforte sur d'airs américains. Dediés à Mr. le Docteur **François Liszt.** Op. 30. 1 Thlr.

Gewandte Clavierspieler werden nicht bald ein Musikstück finden, welches zum öffentlichen Vortrage besser geeignet wäre, als Schnabel's Fantasie über amerikanische Lieder. Selbst dem berühmtesten aller Clavierspieler, Herrn Dr. Liszt, hat dieselbe so gefallen, dass er sie in mehreren Concerten selbst vorgetragen hat. Vor vielen ähnlichen Werken grosser Clavierspieler hat Schnabel's Fantasie noch den Vorzug, dass die technischen Schwierigkeiten nicht unüberwindlich sind.

Ferner erschienen so eben:

Ergmann, A., Variations brillantes pour le Pianoforte sur un thème de l'Opéra: Norma de Bellini. 15 Sgr.
Kaczkowski, Eugène, Mystères de la Danse. Trois Mazures pour Pianoforte. 5 Sgr. Diese Mazurka's sind unstreitig die originellsten, welche jemals erschienen.

Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Grell, A. E., Op. 25. *Der* 95. *Psalm*, vierstimmig (mit Begleitung von 2 Viol., Violoncelle, Contrabass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fag., 2 Trompeten und Pauke (und ad libit. 3 Posaunen). Preis des Clav.-Ausz. 1 Thlr. Preis jeder Singstimme 5 Sgr. Preis der 15 Instrumentalstimmen 1 Thlr. 7½ Sgr.
Taubert, W., Op. 57. *Chöre zur Medea des Euripides.* Clavier-Auszug. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

☞ Die Chöre zur Medea werden auch einzeln gegeben.

Grell, A. E., Op. 28. *Lieder für die Jugend* mit Begl. des Pianoforte. 2 Hefte à 5 Sgr. Subscriptions-Preis.
(Besonders wichtig für Schulanstalten.)
Wichmann, Herrmann, *Nocturne, Etude et Mazurka.* Trois pièces pour le Piano. Op. 2. 12½ Sgr.

Verkauf von zwei Cremoneser Geigen.

Eine von *Antonius Straduarius*, welche wegen ihres lieblichen starken gesangvollen Tones und leichter Ansprache sich besonders zum Concertspiel eignet, in ihren ursprünglichen Theilen erhalten, unverändert, wie sie des Meisters Hand gefertigt, so wie eine von *Nicolaus Amati*, welche einen wohlklingenden schönen Ton, auch leichte Ansprache, gut erhalten, aber nicht den ursprünglichen Hals mehr hat. — Erstere ist zu dem Preise von 600 Thlr. Gold, und die zweite zu 400 Thlr. Courant, bei Unterzeichnetem zu kaufen, und können Kaufliebhaber diese Instrumente durch Sicherstellung der Kaufsumme auf Probe erhalten. Auch kann ich den geehrten Herren Musikern meine neuen, der *Straduari* nachgemachten Geigen, gut im Tone und in der Spielart, bestens empfehlen. Indirecte Bestellungen wird Herr Buchhändler *Helm* hierselbst an mich zu befördern die Güte haben.

Halberstadt. **A. Nordmann,** Instrumentenmacher.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Mai. № 18. 1844.

Inhalt: Zur musikalischen Literatur. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Halle, das Palmsonntagsconcert in Dresden betreffend. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Zur musikalischen Literatur.

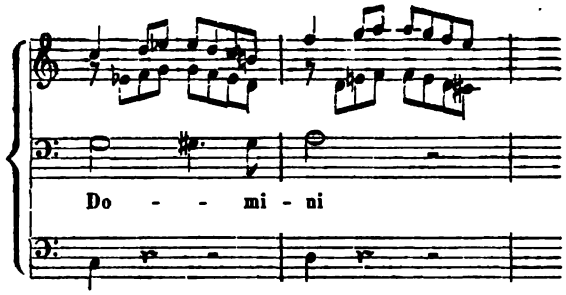
(Beschluss.)

Es wird mir schwer, mich in der Auswahl der trefflichen und überaus naturwahren Bemerkungen des Verfassers im weitern Verlaufe seiner historischen Skizze zu beschränken. Er hält sich an die Erscheinung, dass Volksmusik der für gebildete Welt, d. h. musikalisch erzogene Leute, immer entgegengesetzt gewesen sei. Er verlangt von demjenigen Meister, der den Ruhm des grössten für sich in Anspruch nehmen soll, dass alle Menschen an ihm einen Gewinn haben. Er weist nach, dass die Theoretiker oder Aesthetiker *Batteux*, *Forkel*, *Rousseau*, *Marpurg* diese Universalität, das heiligste Wesen der Kunst einseitig angeschaut, also verkannt haben. Die Differenz der Vocal- und Instrumentalmusik, eben so wichtig als die der Melodie und Harmonie, kommt ferner zur Sprache, und die einzelnen historischen Ereignisse des 18. Jahrhunderts werden darnach aufgefasst. *Gluck* im Kampfe mit *Piccini*, *Haydn* als der Vater einer nicht blos deutschen, sondern europäischen Instrumentalmusik sind in lebenswahren Zügen geschildert. Endlich tritt nun der Held des Buchs, *Mozart*, auf, der mit dem schönen Beinamen eines Erben aller Jahrhunderte, in dem sich die Naturmusik mit der Kunstmusik vereinigt, gekrönt wird. Er übt alle Combinationen von Tönen mit siegender Leichtigkeit, aber mit steter Beachtung des Wohlklanges, d. i. der ewigen Naturgesetze, aus, er gestattet den Ausdruck des Characters nur bis zur Grenze der Schönheit, er ist mannichfaltig in jedem seiner Kunstwerke, aber jedes, das grösste wie das kleinste, ist eine Einheit. Der Verfasser kommt zu dem Resultate, dass die *Mozart* vorhergegangenen Tonmeister streng genommen entweder Melodisten oder Contrapunctisten gewesen sind, *Mozart* aber der wahre Musiker für alle Völker ist. Unter den vielen Thatsachen, die angeführt sind, um dies in's rechte Licht zu stellen, ist jene nicht unwichtig, dass ziemlich alle ihm vorhergegangenen Meister ihren Ruhm bei Lebzeiten erhalten haben, *Mozart* aber verkannt gestorben ist und der spätern Zeit erst in seiner Grösse erschien. Er lebte von kärglichem Verdienste, ohne Besoldung, aber desto freier für seinen Beruf.

Eine Abhandlung über den allgemeinen Character *Mozart*'scher Werke leitet die Betrachtung und analytische Untersuchung der einzelnen ein; sie ist an Beobachtungen reich, die zu dem Ende, die göttliche Begeisterung in all' seinem Wirken darzuthun, gesammelt sind. Der Verfasser geht so weit, dass er die Handschrift *Mozart's* mit der *Beethoven's* vergleicht, und jene sauber, vollendet, diese kaum zu entziffern, undeutlich findet; Jener schuf aus dem Ganzen, Dieser jagte, so wird kühn genug behauptet, dem Neuen, Unerwarteten nach. *Beethoven* wird mit grösster Achtung behandelt, aber seine Abweichung von der Bahn des Schönen in das Gebiet des Bizarren wird scharf getadelt; denn *Oulibicheff* sieht eben darin, dass *Beethoven* und *Bach*, nach seiner Ansicht, das Ohr zuweilen misshandelt hätten, den Beweis für einen geringeren Beruf, als der *Mozart's* gewesen sei. Gegenwärtig werden Viele sein Urtheil falsch nennen, aber die Geistreichen gerade, welche dies thun werden, sollen nicht vergessen, dass, um *Mozart* ganz zu würdigen, man eine lange Reihe von Jahren hindurch in der Zurückgezogenheit von literarischem Geschrei, von einem die Nerven reizenden complicirten Leben sich in den Meister versenken muss, wie unser Autor es gethan hat. — Die Analyse der *Mozart*'schen Werke, unstreitig der werthvollste und trefflichste Theil des ganzen erfreulichen Buches, umfasst sie sämmtlich, mit Ausschluss der Compositionen für das Pianoforte, weil diese als Concertmusik die Ansprüche der Virtuosität, die seitdem fortgeschritten, nicht mehr befriedigen. Ich muss diesen Mangel beklagen. Die *Mozart*'schen Clavierconcerte sind bekanntlich eher Symphonieen mit einer Prinzipalstimme zu nennen, als für solche Musikstücke, die auf Virtuosität berechnet wären, zu halten. Auch ist für *Mozart's* ganzen künstlerischen Character der Umstand, dass er als Clavierspieler excellirte, von grosser Wichtigkeit. — Doch, wir wenden uns zu dem, was der Verfasser uns bietet, und finden darin eine Reihe eigenthümlicher, selbständiger Untersuchungen. Von Gewicht ist, dass bei jedem Werke die Situation des Lebens, die Stimmung, worin der Meister es verfasste, berücksichtigt werden, ein Verfahren ächt wissenschaftlicher Art, geeignet, eine Menge von Journalschwätzern zu beschämen.

Den Anfang macht „Idomeneo." Der vierundzwanzigjährige *Mozart*, bereits ein ausgezeichneter Musiker, aber noch weit entfernt davon, an einen Wettkampf mit den Meistern *Gluck* und *Haydn* denken zu können, wurde, nach der Ansicht des Verfassers, durch die Liebe emancipirt. *Aloyse Weber*, deren Schwester *Constanze* er

später heirathete, bezauberte ihn durch die Schönheit ihrer Stimme. Die Veranlassung, für München eine Oper zu schreiben, war ihm willkommen, und das mit vieler Unsicherheit zusammengestellte Gedicht des Abbé *Varesco* war ihm sogleich daher ganz recht. Die Fehler dieses mit epischer Breite versehenen Operntextes haben Schuld, dass die Oper ausser München wenig gegeben worden ist. Im Style sieht man den Einfluss *Gluck's*, dessen Werke *Mozart* in Paris kennen gelernt hatte, aber das Gedicht hemmt den jungen Componisten; 26 Nummern zeigt die Partitur, die Recitative nicht gerechnet, aber wenig Ensemblestücke, meistens Arien, Chöre und Märsche. Doch indem das Gedicht den Bedürfnissen des disponiblen Gesangpersonals entgegenkam, den Pfad Dessen, was das Herkommen verlangte, nicht verliess, mag es auch *Mozart's* augenblicklichen Erfolg erleichtert haben, ja, es half den Tonkünstler erziehen, indem es die herkömmlichen Formen ihm noch anzuwenden vergönnte, damit er allmälig sich daraus durch seine innere Kraft befreie. Nun geht der Verfasser in die einzelnen Musikstücke ein, sondert sie in drei Classen, die von *Gluck*'schem Einflusse berührten, die italienischen Formen nachfolgenden, die endlich, die bereits den originellen Character des Componisten verrathen, wozu fast der ganze dritte Act gerechnet wird. *Mozart* schrieb bekanntlich an seinen Vater: „In dieser Oper ist für jeden Geschmack Musik." *Oulibicheff* führt die Arie des Arbace, No. 22, mit Quartett als ein veraltetes, den Antiquitätenfreunden zu Liebe gemachtes Stück an, und vergleicht sie mit der bekannten Arie im Don Juan, der der Elvira im *Händel*'schen Style, die er, obgleich der Kenner sie loben muss, bei der Aufführung wegzulassen räth. Die Ouverture mag dem Publicum von 1781 seltsam genug vorgekommen sein, denn sie weicht bereits in Instrumentation und Harmonie von dem damals Ueblichen vollständig ab, aber die zehn Jahre jüngere Ouverture zu Titus spricht den heldenmässigen Character ungleich vollendeter aus. Der Verfasser tadelt übrigens einige einzelne harmonische Härten in dem Werke, die er anführt, und worüber ich hier nicht mit ihm streiten kann. Wenn er aber als Grund angiebt, dass *Mozart* ein Bewunderer *Bach's* gewesen und ihm nachgeahmt habe, so ist dies wohl zu viel gesagt. Er hat zwar das wohltemperirte Clavier als Kind kennen gelernt, aber erst später in Leipzig (1789) mehr von *Bach* in die Hände bekommen und mit Freuden begrüsst. Die *Mozart*'sche Art, zu moduliren, ist eine eigenthümliche, die sich ihre Wege selbst brach, und die zuerst sich an keine Härten stiess. Der Wunsch, dass Idomeneo, wenn auch nicht auf der Bühne, doch im Concertsaale häufiger, als geschieht, in's Gedächtniss gerufen werde, ist gewiss gerecht. — Unmittelbar an diese Oper schliesst sich die Betrachtung des in München geschriebenen „Misericordias Domini," des ersten Kirchenstücks, worin *Mozart* unabhängig von den Forderungen, die früher der Bischof von Salzburg an seine Kirchenmusik machte, sich bewegen konnte. Obgleich dieses nur aus einer Nummer bestehende Stück von geringem Umfange ist, wird es dennoch für einen unzweideutigen Beweis der Reife gehalten, welche *Mozart* damals erreicht hatte. Der Verfasser hebt technische Vorzüge, einzelne Stellen, die das Originalgenie verrathen, hervor, ja, er findet dies im Gebrauche oft einer einzelnen Note, z. B.:



„Hier," so bemerkt er, „ist das *gis* in den Gesangstimmen ein Blitz des Genius. Unterdrückt es, und die Modulation zwischen Cmoll und Dmoll ist nicht mehr auszuhalten, die Quinten mit dem Grundbasse sind dann ohrzerreissend, aber dieses *gis*, das die Natur eines Chamäleons an sich trägt, macht Alles gut!" — Ich kann mit ihm in der Bewunderung dieses merkwürdigen Beispieles eines durch ein ganz einfaches Mittel hervorgebrachten Effects nur übereinstimmen. Diese Note ist in der That ganz *Bach*'scher Natur, und mag den Italienern (wenigstens 1780) sehr missfallen haben. *Mozart* hielt diese Composition, wobei die Instrumente nur begleitend, nicht obligat auftreten, selbst sehr hoch. — Die demnächst folgende Abhandlung über *Mozart*, als Improvisator und Virtuos, enthält fast nur bekannte Bemerkungen, und dient hier nur, die Vielseitigkeit des Mannes anschaulich zu machen, der in jedem einzelnen Style seiner Kunst deren Wesen als Hauptsache festhielt. — Die „Entführung aus dem Serail" beschliesst diesen zweiten Band. Belmonte ist *Mozart*, der glückliche Bräutigam selbst, der, während er die Oper schrieb, heirathete. Von diesem Gedanken geht alles Uebrige aus. Der Humor, in *Mozart's* Persönlichkeit ein ewiger Zug, findet in Osmin, dem trefflichsten und individuellsten komischen Character, den, ausser Leporello, er geschaffen hat, seinen Repräsentanten. Die ganze Oper ist mit dem gründlichsten Fleisse auseinandergesetzt, die conventionellen Bravourarien der Constanze, für die Sängerin *Cavalieri* geschrieben, die beiden Nebenrollen, Alles ist mit grosser Liebe studirt. Die Hauptsache, dass die Oper nebst der Zauberflöte die einzige ist, die *Mozart* auf deutschen Text componirte, und dass beide daher zusammengehören, wenn man alle Werke des Meisters gruppiren will, wie Idomeneo und Titus, und dann wieder Figaro und Così fan tutte, zwei Paare bilden, so dass Don Juan endlich den Gipfel der ganzen Pyramide bildet, dies Alles ergiebt sich aus der lehrreichen, von allem Pedantismus freien, von ächter, gegenwärtig höchst seltenen Begeisterung dictirten Skizze. Es ist unmöglich, ohne wörtliche Uebersetzung ein vollständiges Bild von dieser Wärme der Darstellung zu geben, und auch dann müsste mit Vorsicht verfahren werden. Der Verfasser denkt unstreitig leichter in französischer, als in deutscher Sprache, so genau er diese versteht; sollte Jemand, und es ist mein Wunsch, dass dies geschehen möge, diese Uebersetzung wagen, so würde er den treffenden Effect vieler einzelnen Beiwörter wiederzugeben Mühe haben. Wenn auch

nicht das ganze Werk zu übertragen Veranlassung ist, so verdienten es wahrlich diese Analysen der einzelnen Opern, und wenn mir einst Zeit und Musse es verstatten, so möchte ich es selbst nicht aufgeben, in Ermangelung eines andern der Arbeit gewachsenen Schriftstellers dies zu übernehmen.

Von dem dritten Bande in gedrängter Form zu berichten, gebietet um so mehr der für diese Zeitschrift gestattete Raum, da er höchst reichhaltig ist. Er wird mit den Quartetten für Streichinstrumente, die *Haydn* gewidmet sind, eröffnet. *Mozart* ist 27 Jahr, und die mit Idomeneo begonnene Lebensperiode, die nun drei Jahre umfasst, schliesst ab. Er tritt in die seiner vollendeten Meisterschaft. Der Grundgedanke, wovon ausgegangen wird, ist der Unterschied zwischen Quartettstyl und Symphoniestyl; eben so sehr muss die Vorliebe für ein einzelnes Concertinstrument, dem die andern nur dienen, unterdrückt werden. Jenes nennt der Verfasser dramatischen Effect, dieses wäre der erste Schritt in das Virtuosengebiet. Die Wahl der Motive ist das erste Merkmal des begabten Quartettcomponisten. Es ist unvermeidlich, hierbei nicht auf *Beethoven* einen Blick zu werfen, und der Verfasser thut dies, unbesorgt um das Nasenrümpfen derer, welche jetzt die Geistreichen sein wollen. Seine Ansicht, — und man kann sie nicht ganz widerlegen, — ist die, dass *Beethoven* überall den symphonischen Styl angewandt habe, der aber dem Wesen des Quartetts ein fremder sei. Er erkennt an, dass für unsere Zeit *Beethoven* wirksamer, sogar fasslicher sei, als *Mozart*, aber er behauptet, dies werde vorübergehen. Eben so, meint er, habe vor fünfzig Jahren *Haydn* geherrscht; diesen Meister schlägt er wohl nicht nach vollem Werthe an, denn er hat unstreitig einen für alle Zeiten brauchbaren Gedankenreichthum; *Mozart* nun gehöre nicht jener, noch unserer Zeit, sondern allen Zeiten: „*l'homme de toutes les époques ne pouvoit être l'homme d'aucune époque en particulier.*“ Was der Verfasser über die Bedeutung des Geistreichen in der Musik sagt, enthält viel Wahres. Es ist gar keine Frage, dass, je geistreicher die Menschen, desto unmusikalischer sie werden; gleichwohl ist das Wort „geistreich“ Mode. Nun, sagt er, meine Herren Kritiker, wissen Sie denn, dass es eben so wenig geistreiche Musik, als geistreiche Gefühle, Regungen und Leidenschaften giebt? Was reine Musik ist, wird durch solch' ein Lob beleidigt. Die ganze Anwendung des Geistreichen in der Musik besteht in der glücklichen Anwendung und Beziehung eines Tonstücks oder eines Theils desselben auf Begriffe, also auf ein Programm. Auch *Mozart* ist in dieser Beziehung geistreich, wo es erlaubt ist, z. B. bei der Tonmalerei des Orchesters zu einzelnen Dingen, die Osmin nicht ausspricht. Als ein Muster des Geistreichen führt er weiter das bekannte Terzett aus Figaro zwischen dem Grafen, Susannen und Basil an. Doch ist, nach meiner Meinung, der Begriff des Geistreichen (anders wenigstens lässt sich das Wort „spirituel“ nicht übersetzen) nicht erschöpfend gegeben. *Haydn* z. B. ist sehr oft geistreich, während er fast niemals leidenschaftlich wird, zu nennen, und doch ächt musikalisch. Das Geistreiche in der Musik läuft erst dann Gefahr, geradezu unmusikalisch zu werden, wenn der Componist — kurz gesagt — zu sehr an die Worte denkt, deren Sinn er ausdrücken will, anstatt von ihrem Sinne so inspirirt zu sein, dass er blos in Tönen denkt. In Worten und in Tönen denken, ist einmal zweierlei. Nur die Macht der Phantasie füllt diese Kluft aus. — Nach jener Abhandlung folgen nun ähnliche über Figaro, Don Juan, die Quintette, die Symphonieen, die kleinen Gesangstücke mit Piano, die überarbeiteten *Händel*'schen vier Oratorien, Così fan Tutte, Zauberflöte, eine besondere Untersuchung über die Ouverture zu dieser Oper, endlich über das Requiem. In allen ist mit derselben Gründlichkeit verfahren; es sind manche bedeutende Winke darin enthalten, besonders über die Verwandtschaft einzelner einander fernliegender Musikstücke; z. B. weist er eine solche zwischen der Arie des Idomeneo: „Padri germani,“ der der Constanze „Traurigkeit“ und der der Pamina: „Ach, ich fühl's“ nach. Die Ouverture zur Zauberflöte giebt Gelegenheit, das Wesen der Concertouverture von der dramatischen zu sichten, und die letzte wieder in die einzutheilen, welche sich den allgemeinen Eindruck und Grundcharacter der Oper festzuhalten beschränkt, und in jene, welche einzelne Themata derselben aufnimmt, um den Zusammenhang mit dem Werke in's vollste Licht zu setzen. Die Ouverture zur Zauberflöte, welche mehr die allgemeine, als die besondere Bedeutung dieser ganzen Oper zum Inhalte hat, wird von Niemand für weniger, als ein originelles und durchaus vollendetes Kunstwerk gehalten werden; nur darin, dass der Verfasser behauptet, sie sei so eigenthümlich, dass Niemand sie nachzuahmen versucht habe, darin ist er zu weit gegangen. Die Ouverture zu „Alruna“ von *Spohr* ist eine Copie jenes Werkes. Als der Verfasser auf das Requiem zu reden kommt, geräth er in jenen Zorn gegen *Gottfried Weber*, den er schon am Ende des ersten Bandes geäussert hat. Die ganze Quelle der Angriffe *Weber's* gegen das Requiem ist ihm verdächtig, wie sie es vielen Andern, die jenen Streit vom Jahre 1827 verfolgt haben, sein muss. Die Aehnlichkeit mit einzelnen *Händel*'schen Stücken kann eben so wenig den heiligen und tiefen Ernst des Styl's im *Mozart*'schen Werke um den Ruhm bringen, der eigentliche Ausdruck der Todesahnung und religiöser Demuth zu sein, als die *Süssmeyer*'schen Ergänzungen in höheren ästhetischen Betracht, denn als eine von der musikalischen Welt nur dankbar anzuerkennende Hilfsleistung, zu ziehen sind.

So dürftig dieser Bericht, bei der Fülle von Gedanken, die das Werk von *Oulibicheff* enthält, ausgefallen ist, so würde bei manchen Theilen desselben es nur eher geschadet, als genützt haben, wenn ich hätte Auszüge geben wollen. Der Aufsatz über „Don Juan,“ über „Titus“ u. A. würde geradezu vollständig übersetzt werden müssen, was mich hier zu weit geführt hätte. Um indessen ein kleines Bild von der psychologischen Feinheit zu geben, womit der Verfasser die einzelnen von *Mozart* in Tönen gezeichneten dramatischen Charactere zu schildern weiss, möge noch ein einzelner solcher Character in wortgetreuer Uebersetzung der gegebenen Schilderung hier folgen. Um eine der kürzeren von diesen Skizzen zu wählen, möge die Gräfin aus „Figaro's Hochzeit“ als Beispiel dienen.

„Die Gräfin hat eine Cavatine im zweiten Acte, eine grosse characteristische Arie im dritten, und eine grosse im glänzenden Style im vierten; letztere, auf die Bitte der Sängerin Signora *Storace* componirt, ist zu viel. Die Cavatine „Porgi amor“ (Es dur), Larghetto, athmet den süssesten Duft der Zärtlichkeit und Schwermuth. Man muss bedauern, dass dieses reizende Musikstück mit Inbegriff des Ritornells nur vierzig Tacte zählt. „Dove sono i bei momenti“ ist eine Arie im grossen Style und vom edelsten Ausdrucke. Die poetische Rückerinnerung an die Flitterwochen, nachdem Rosine bereits lange Jahre vom Wermuthsbecher der Ehe trinken musste, dieses Traumbild verjüngt auf einen Augenblick Rosinens verwelktes Herz. Sie singt ihre Erinnerung in einer Melodie, hellstrahlend wie die Sonne an jenem Tage, wo Lindoro ihr das Ja ablockte, eine so keusche und milde Melodie, wie der erste Liebesgedanke im Herzen einer Jungfrau. Ach, könnte er wiederkehren, jener Frühling des Lebens, der niemals wiederkommt! „Ah, si almen la mia costanza.“ Nun überlässt sich Rosine den schmeichlerischen Täuschungen eines weiblichen Herzens. Das Andante wird zum Allegro, und die aufsteigende Hoffnung erzeugt eines jener anbetungswürdigen Motive, denen wohl kein Mensch, als höchstens ein Ehemann, widersteht. Höchst anmuthige Figuren der Hoboen und Fagotte antworten in Terzen und Sexten den Wünschen der Gattin oder rufen ihr ermunternd zu; und sollte endlich wirklich noch ein ängstlicher Zweifel in einer Wendung der Gesangstimme angedeutet scheinen, die vom scharfen hohen *A* chromatisch abwärts nach *C* leitet, so verlischt dieser Gedanke schnell in dem triumphirenden Jubel, den der Schluss ausspricht. Ach, arme Rosine, dieser Triumph wird niemals ein anderer sein, als der der göttlichen Kunst, welche dich so edel, so schön und so würdig eines besseren Schicksals zeichnete.“

In gleicher geistvollen Weise sind alle dramatischen Charactere *Mozart's* behandelt und in Worten gemalt. Man erkennt überall einen eben so denkenden Musiker, als einen feinen Kenner des menschlichen Herzens in diesen Ergüssen wahrer Begeisterung für die Tonkunst und deren höchsten Beruf. Des fast allzubescheidenen Schlusswortes, womit der Verfasser seine eigene Leistung niedriger anschlägt, als Unzählige an seiner Stelle es gethan haben würden, hätte es nicht bedurft; denn ich trage kein Bedenken, zu behaupten, dass es um die Bearbeitung der Geschichte der Musik weit besser, als es der Fall ist, stehen würde, wenn wir viele solche Werke, wie dieses über *Mozart*, besässen.

Breslau. Dr. *August Kahlert.*

Recensionen.

Für zwei Pianoforte und Pianoforte solo.

1) *R. Schumann:* Andante und Variationen für zwei Pianoforte. Op. 46. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

2) *Ch. Voss:* Le Gondolier, Barcarole venitienne. Op. 50. Berlin, Bote et Bock. 25 Sgr.

3) *F. M. Schreinzer:* 6 Eglogues. Op. 7. Leipzig, Kistner. 2 Hefte. à ⅔ Thlr.

4) *F. Liszt:* Reminiscences de Norma. Mainz, Schott's Söhne. 2 Fl. 24 Kr.

5) *St. Heller:* Fantaisie sur une Romance de l'Opéra: Charles VI. Op. 37. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

6) *H. Bertini:* Fantaisie brill. sur des motifs de l'Opéra: Marie de Rohan. Op. 151. Mainz, Schott's Söhne. 1 Fl. 12 Kr.

7) *Herz:* 3 Divertissements sur des Airs de Ballets de: Dom Sebastien. Op. 139. Cah. 1—3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 25 Ngr.

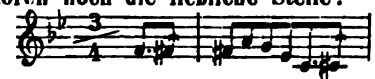
8) *F. Hünten:* Les Delices des jeunes Pianistes. 4 Rondeaux. Op. 130. No. 1, 2. Ebendaselbst. à 20 Ngr.

9) — — Rose et Bleuet, 2 Airs variés. Op. 131. No. 1, 2. Ebendaselbst. à 20 Ngr.

10) *F. Beyer:* Bouquet de mélodies de: Lucia di Lammermoor. Op. 42. Mainz, Schott's Söhne. 1 Fl.

Die Variationen von Schumann hörten wir, von dessen Gattin und Mendelssohn gespielt, vor längerer Zeit in einem Concerte. Das Thema derselben, welches etwas sehr Weiches und Inniges ausspricht und sich leicht in dem Gehör festsetzt, würde unstreitig noch mehr an Reiz gewonnen und dadurch die Variationen interessanter gemacht haben, wenn es, wenn wir es recht genau nehmen wollen, nicht aus einem blosen eintactigen, sich wiederholenden Motive, den Schluss des Vordersatzes des ersten und den Anfang des zweiten Theils abgerechnet, bestände. Ein grosser Theil des Publicums, welcher sich nicht so leicht von der Musik, welche mit Wenigem viel sagt, einen Begriff machen kann, fühlt sich freilich von der mit Vielem wenig sagenden Virtuosenmusik mehr angezogen; aber doch giebt es auch einen anderen Theil von Zuhörern, welcher geläuterten Geschmack und durch längeres und aufmerksames Hören ein gewisses Urtheilsvermögen erlangt hat, und dieser ist gewiss auch von dieser Composition angenehm berührt worden.

Wir hören noch die liebliche Stelle:



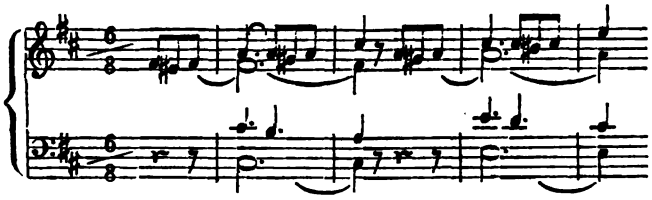
und den zauberischen Vortrag der Spielenden, und freuen uns beim Durchlesen und Durchspielen nun erst recht der gelungenen Arbeit, welche ganz die von Schumann gewohnten Eigenthümlichkeiten enthält. Mögen sich recht Viele am Hören und Spielen derselben erfreuen!

Bei der Voss'schen Barcarole schwebt uns immer das venetianische Gondellied von Mendelssohn (Heft 2 der Lieder ohne Worte) vor. Welchen Character athmet dieses Stück in seiner Kürze und Einfachheit! wie klingt der Triller gleichsam über weite Wasserfläche zu uns herüber! wir fühlen uns dabei in dieses Leben hineinversetzt, von sanften Winden umweht, welche eigenthümliche Töne an unser Ohr tragen, indess wir in Anschauung der uns umgebenden Herrlichkeit versunken sind. Die Voss'sche Barcarole lässt nicht zu solchen Betrachtungen kommen, sie ist ein durch zu viele Repetitionen des schon Dagewesenen lang ausgesponnener Satz,

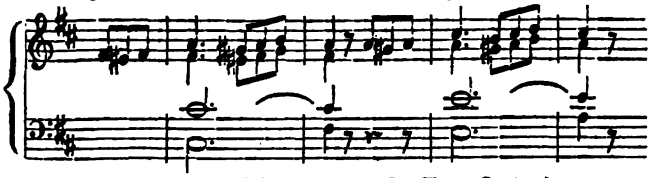
der seinen Namen nur durch die % rechtfertigt, im Uebrigen aber ganz an ähnliche Producte eines Schunke, Burgmüller u. s. w. erinnert, nur dass die Voss'sche Composition mehr den Clavierkünstler auch bei diesem leichten Stücke erkennen lässt.

Die sechs Eglogues sind das Erzeugniss einer Dame; sollen wir deshalb minder nachsichtig sein? Nein, wir wollen ebenfalls ganz von der Person absehen und nur das Werk derselben vor Augen haben. Den Namen, den diese Stücke führen, haben wir in neuerer Zeit hier und da schon zu bemerken Gelegenheit gehabt; man fühlt Sehnsucht nach neuen Bezeichnungen, und ergreift begierig die neu auf's Tapet gebrachten, wenn auch nicht allemal die Form denselben entspricht.

Das Letztere könnte auch von den Eglogues gelten, und das nur zu ihrem Vortheil; wer wird sich auch aufgelegt fühlen, sechs Hirtenlieder hinter einander weg zu schreiben? und zumal wie hier immer doppelt. Talent spricht sich wohl in den Compositionen aus, einige recht nette Züge kommen in Hinsicht der Rhythmik, Enharmonik und Motivbenutzung zum Vorschein, so dass wir manchmal überrascht wurden, wie in No. 2 und 3; aber zum grossen Theil fanden wir uns hier und da wahrhaft zurückgeschreckt, und können nicht umhin, Modulationen, Sätze und Stellen wie No. 1, No. 2 Alternativo Anschluss des zweiten Theils. No. 3 Alternativo Schluss zur Repetition, No. 4 Anschluss des Alternativo und dessen Fortsetzung, No. 5 auf S. 22, 23 und dessen Schluss und Alternativo hässlich zu nennen. Das Alternativo von No. 6:



würde jedenfalls auch besser so anfangen:



Stellen wie S. 15, System 3, Tact 2 (quintenmässig), S. 19, System 6, Tact 2 (in der Oberstimme *dis* weg, in der Unterstimme *fis* dafür), Tact 3 (♮ vor *cis*), Tact 6 (3 Viertel *e-ais-fisis-e*), S. 25 letzter Tact (*d-a-c-fis-a*), S. 27, System 2, Tact 3 (♮ vor *fis* im Bass bei der Fermate), System 3, Tact 4 (fehlt *e* in der Oberstimme), S. 29, System 5, Tact 3 (Oberstimme ♯ vor *g*), Tact 4 (Oberstimme *his-gis-gis-fis*) könnten bei einer zweiten Auflage verbessert und noch manches Quinten- und Querstandähnliche weggeschafft werden.

Liszt's Compositionsart ist zu bekannt, als dass wir nöthig hätten, darüber noch Worte zu machen; es reicht gewiss aus, dass wir seine Verehrer auf das Erscheinen dieser Fantasie aufmerksam machen, welche nach einem im Facsimile beigelegten Briefe des Verfassers an Mad. Pleyel (eine schöne, gewiss bald Nachahmung findende Erfindung) *est toute chargée et surchargée d'arpèges, d'octaves* und anderen jetzigen Nothwendigkeiten. Wir müssen auch in diesen Reminiscenzen, wie in anderen Liszt'schen Werken die ausgezeichnete, ganz eigenthümliche Schreibweise bewundern, der sich andere Virtuosen nur zum Theil bemächtigt haben; doch weiter wüssten wir auch nichts zu sagen.

Obwohl wir schon häufig gegen Fantasieverfertigung über Operuthemata eiferten, so machten wir doch einen Unterschied zwischen den Bearbeitern. Warum sollte ein wirklicher Componist sich auch nicht versucht fühlen, fremde Themen zu verarbeiten, wenn er sie seiner würdig hält? und Beethoven, Weber, Hummel sind uns in derartigen Werken immer noch recht lieb.

Heller's und Bertini's Fantasieen gehören in dieser Beziehung, wenn gleich etwas Speculatives mit durchguckt, zumal die des Ersteren, zu den besseren Erzeugnissen dieses Genre's in der Gegenwart und werden gewandten Spielern willkommen sein.

Unter Denjenigen, die den musikalischen Markt mit Neuigkeiten versehen, ist es Herz, dessen Compositionen von einer gewissen Classe Musiktreibender gern gespielt werden, und auch Hünten hat seine Partei, die er väterlich versorgt. Die Herz'schen drei Divertissements gehören zu dessen leichteren Arbeiten, und No. 1 und 3 klingen recht angenehm. Hünten's Op. 130 enthält in zwei Lieferungen vier Pieçen: La chasse, La valse, La polonaise, La marche, und es dürften sich diese vier recht hübschen Sätzchen eben so verbreiten, wie die vier Rondo's, die er um 100 Opus früher schrieb (Op. 30). Sie heissen: Les délices des jeunes pianistes, und werden, neben Exercitien den jungen Leutchen als Leckerbissen gegeben, recht wohl bekommen.

Dasselbe gilt von Op. 131, welches aus zwei Heftchen Variationen über ein Air suisse und Allemand besteht, das weiter fortgeschrittenen Schülern gegeben werden kann.

Das Bouquet de mélodies aus Lucia di Lammermoor von Beyer ist ein Potpourri, welches die beliebtesten Melodieen dieser Oper in sich fasst; die Zahl der sich mit dieser Musikgattung Beschäftigenden ist gerade nicht klein: sie mögen sich daran ergötzen.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Das Palmsonntagsconcert in Dresden, zum Besten des Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen der königl. Capellisten vom verstorbenen *Morlacchi* gegründet, gehört ohne Zweifel zu den grossartigsten Musikaufführungen, welche seit Jahren in Deutschland existiren. Sämmtliche musikalische Kräfte Dresdens treten hier wohl und sorgfältig vorbereitet zu einer gemeinsamen Kunstleistung zusammen. Die erste Abtheilung des Concerts füllt in der Regel ein grösseres Oratorium u. s. w., die zweite eine Symphonie. Die Aufführung findet Statt im Saale des grossen Opernhauses, der vielleicht nahe an 3000 Zuhörer

fassen kann und in der Regel auch fasst. Im diesjährigen Concerte kam das Oratorium Jephta von *Händel* unter *Reissiger's* Leitung, und die Pastoralsymphonie von *Beethoven* unter *Wagner's* Leitung zur Aufführung. Die Solopartieen des Gesanges hatten übernommen: die Damen *Kriete*, *Thiele*, *Babnigg*, die Herren *Tichatschek*, *Bielzyski* und *Wächter*. Die Gesammtausführung geschah durch das Personal der königl. Capelle und des königl. Sängerchores, durch die Mitglieder der *Dreissig*'schen Singacademie, durch die Musikdirectoren *Otto* und *Schurig* und die unter ihrer Leitung stehenden Singchöre, ingleichen durch die Theilnahme der Musikdirectoren *Rohm*, *Markert*, *Hartwig* und deren Chöre.

Das Oratorium Jephta gehört jedenfalls zu den grossartigsten Erzeugnissen der *Händel*'schen Muse, doch möchte ich keineswegs annehmen, dass die *Mosel*'schen Bearbeitungen der Werke *Händel's*, so verbreitet sie auch immer sein mögen, stets im Geiste des Componisten gehalten sind; wenn solche Kräfte einmal zusammentreten, da müssen dem Publicum nur Originalwerke in ihrer Reinheit vorgeführt werden, nicht aber willkürliche Verarbeitungen und Bearbeitungen, aus denen das Publicum doch den wahren und ächten *Händel* nimmermehr erkennen kann; ich kenne zwar die Originalpartitur von *Händel's* Jephta nicht, muss aber doch aus guten Gründen annehmen, dass der sonst höchst achtbare *Mosel* im Jephta eben so willkürlich verfahren ist, als im Samson, von welchem Werke ich weiss, dass es von *Mosel* wirklich misshandelt worden ist. Wenn der Verfasser des Werkes: „Ueber Reinheit der Tonkunst" sagt: „Weggelassen sind treffliche Chöre, weggelassen die herrlichsten Arien, Duette, Recitative, umcomponirt ist eines der schönsten Bassstücke, um, wegen des Statt gehabten Ausschneidens anderer Stücke, einen Uebergang zu dem zu finden, was folgt u. s. w." — so sagt er noch zu wenig; *Mosel* hat im Samson sogar die wesentliche Basspartie des Harapha ganz und gar herausgeworfen! — Und nun die modernisirte Instrumentation! Man sagt zwar: die neue Zuthat sei nöthig, weil *Händel* so vielfach durch sein meisterhaftes Orgelspiel nachgeholfen habe — ganz recht! aber warum gebraucht man nicht stets bei Ausführung *Händel*'scher Oratorien die Orgel, wenn diese colossalen Meisterwerke erst durch sie ihre volle Fülle und Würde erhalten? — *Händel's* biblische Oratorien sind für die Kirche geschrieben, und selbst *Mozart's* instrumentirter Messias kann den Orgeleffect nicht ersetzen. *Sebastian Bach* wird wie ein Heiliger — und mit Recht — verehrt; ihn stellt man in seiner ursprünglichen Gestalt in die moderne Gegenwart — und sein grosser Zeitgenosse *Händel* wird unbarmherzig (ohne vorgeschriebene Orgel) mit moderner Zuthat in den Concertsaal verwiesen und noch dazu verkürzt, verstümmelt und umcomponirt — soll denn etwa der Riese *Händel* in dieser Gestalt unserm grossen Publicum zugänglicher gemacht werden? o! glaubt das nicht! das ist eitel Blendwerk und Selbsttäuschung! — *Händel* bleibt dem wahren Kunstfreunde und Künstler stets anbetungswürdig; Einzelnes von ihm wirkt auch — und namentlich in der Kirche — grossartig und herzerhebend auf die grosse Volksmasse; aber eben die durch flüchtige Reize verwöhnte Masse wird durch ein ganzes Oratorium von *Händel* erdrückt, die Menge sagt: „schön, aber lang — — weilig!" — Will man bei musikfestlichen Gelegenheiten die alten classischen Vocalwerke gegen die neuern classischen Instrumentalwerke stellen, so dächt' ich, wäre es viel zweckmässiger, wenn man fernerhin auch die ewig schönen reinen Vocalcompositionen der früheren Zeit wieder mit unsern Chormassen in's Leben riefe; vielleicht kämen unsere Componisten dann mehrfach zu der Ueberzeugung, dass ein Chor gebildeter Menschenstimmen ohne Instrumentalbegleitung ganz eigenthümliche, mächtige Wirkungen hervorbringen könne, von denen man jetzt nur höchst selten in kleineren Kreisen eine Ahnung erhält. — Bin ich demnach mit der Wahl des modernisirten Jephta für das Palmsonntagsconcert um so weniger einverstanden, da dasselbe Werk schon vor einigen Jahren unter fast gleichen Verhältnissen und Umständen gegeben wurde, so kann ich, von dem Obigen abgesehen, der diesmaligen Ausführung im Allgemeinen nur gebührende Achtung zollen. Die Chöre verdienten unter *Reissiger's* trefflicher Leitung unbedingtes Lob, eben so das Orchester. *Tichatschek's* Jephta hatte künstlerische Haltung; die übrigen Solopartieen wurden meistentheils brav gesungen, doch füllten die Damen *Thiele* und *Babnigg* mit ihren nicht eben grossartigen Stimmen den weiten Saal keineswegs vollständig aus.

Doch nun zur Symphonie! — *Beethoven's* geniales Tongemälde erschien unter *Wagner's* Leitung in einer schönen, ganz eigenthümlichen Beleuchtung; egoistische Musikpedanten werden freilich mit der Wahl der Tempi u. s. w. nicht immer einverstanden sein; aber das ist ja ganz in der Ordnung; jeder Kunstverständige weiss längst, dass ein Musiksatz nicht eine absolut bestimmte Bewegung hat, dass namentlich bei Symphonien die Quantität der ausführenden Masse, das Concertlocal u. s. w. berücksichtigt werden müssen, und vor allen Dingen, dass *Beethoven* selbst zu verschiedenen Zeiten eine und dieselbe Symphonie mit wesentlich verschiedenen Zeitmaassen bezeichnet hat; wer das nicht weiss oder etwa vergessen hat, den verweise ich auf die Allgem. Musikal. Zeitung 1817, da hat *Beethoven* S. 873 seine Symphonieen selbst metronomisirt; in der Partitur der A dur-Symphonie aber (Wien, bei Haslinger) finden sich ganz andere und wesentlich verschiedene Tempobezeichnungen. Also darüber kein Wort — der Streit wäre ohne Ende! — So viel steht wohl unzweifelhaft fest: der geniale Dirigent war ganz und gar Herr des Kunstwerks; das treffliche Orchester, mit den Intentionen *Wagner's* vollkommen vertraut, vom Geiste der Kunstschöpfung völlig durchdrungen, legte auf's Neue den Beweis zu Tage, dass es nicht nur, wie längst anerkannt, im fein nüancirten Spiele wahrhaft Kunstwürdiges und Musterhaftes leistet, sondern auch gerade im grossartigen Symphonieensemble mit jedem andern deutschen Orchester ruhig in die Schranken treten kann; dabei hat es noch den Vorzug, dass es fast bei allen Instrumenten die renommirtesten Virtuosen aufweist, welche es sehr wohl verstehen, sich in die Gesammtmasse des Orchesterkörpers zu fügen.

Halle. *Gustav Nauenburg.*

Leipzig, den 27. April 1844. Wie seit mehreren Jahren, fand auch diesmal am Charfreitage Nachmittags in der Kirche zu St. Paul eine grosse Aufführung geistlicher Musik statt, deren Ertrag zur Errichtung einer Unterstützungscasse für die Wittwen der Orchestermitglieder bestimmt war und welche sich eines zahlreichen Besuchs zu erfreuen hatte. Aufgeführt wurden: das Requiem von *Mozart* und der 42. Psalm von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, unter Mitwirkung der Singacademie, einer grossen Anzahl Dilettanten, des Thomanerchors und des Concertorchesters. Die Soli hatten Frau Dr. *Frege*, Frau Musikdirector *Hauptmann* und die Herren *Schmidt* und *Pögner* übernommen; die Leitung des Ganzen war in den Händen des Universitätsmusikdirectors Herrn *F. Richter*, eines talentvollen, tüchtig gebildeten Künstlers, dem seit einiger Zeit die musikalische Direction der Singacademie übertragen worden ist, welche durch seine emsige Wirksamkeit einen neuen, für unser Musikleben gewiss erfreulichen Aufschwung zu nehmen verspricht. Von einer Vereinigung so reicher und ausgezeichneter Mittel lässt sich immer Bedeutendes erwarten. Diese Erwartung ist auch in jeder Hinsicht erfüllt worden. Wir können, ja wollen nicht Einzelnes hervorheben, wenn das Ganze befriedigend ist, wenn alle einzelnen Theile in gleichem Grade zur rechten Wirkung beigetragen haben. Wir begnügen uns damit, hier öffentlich auszusprechen, dass diese Aufführung nicht nur geeignet war, hohe Kunstanforderungen zu befriedigen, sondern auch die Zuhörer wahrhaft zu erbauen, dass mithin in ihr der rechte Geist und Sinn waltete, welcher allen Kunstbestrebungen und Leistungen inwohnen sollte, und durch welche allein ein vollständiges Gelingen herbeigeführt zu werden vermag. Wir sprechen diese Anerkennung mit voller Ueberzeugung, aber auch um so lieber aus, weil wir damit zugleich die Hoffnung verbinden, dass aus so tüchtigen Bestrebungen nur schöne und dauernde Erfolge für die Kunst und unsere Kunstzustände hervorgehen können. Das würde gewiss der beste Dank und Lohn für alle Mitwirkende sein, den wir ihnen auch eben so sehr wünschen, wie sie ihn verdienen. Zu bemerken ist noch nachträglich, dass der Unterstützungsfonds, zu dessen Gründung, wie erwähnt, diese Musikaufführung veranstaltet worden war, nicht mit dem ebenfalls vor Kurzem hier errichteten allgemeinen Pensionsfonds für Musikerwittwen zu verwechseln ist; jener ist ausschliesslich für die Wittwen der wirklichen Mitglieder des Leipziger Kirchen-, Concert- und Theaterorchesters bestimmt, während dieser, wie aus seinen bereits in einigen öffentlichen Blättern abgedruckten vorläufigen Statuten hervorgeht, die Unterstützung von Wittwen aller derjenigen in Deutschland lebenden Musiker, welche dem betreffenden Vereine beitreten und jährliche Beiträge leisten, zum Zwecke hat. —

Am 24. April gab Herr *F. Servais*, Violoncellist aus St. Petersburg, ein Concert im Saale des Gewandhauses. Das Repertoir bestand aus: Concert für Violoncell (erster Satz), componirt und vorgetragen von Herrn *Servais*. — Romanze aus Faust von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Sachs*. — Souvenir de Spaa, Fantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Servais*. — Grosses Trio von *L. van Beethoven*, für Pianoforte, Violine und Violoncell (B dur, Op. 97), vorgetragen von Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, Herrn Concertmeister *F. David* und Herrn *Servais*. — Zwei Lieder (von *Gumbert* und *Felix Mendelssohn-Bartholdy*) mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Sachs*. — Fantaisie burlesque über Themen aus dem Carneval von Venedig, componirt und vorgetragen von Herrn *Servais*.

Seit *Bernhard Romberg* ist uns kein Violoncellist, vielleicht nur *Merk* in Wien ausgenommen, bekannt geworden, den wir, was die technische Ausbildung betrifft, mit Herrn *Servais* in Vergleich bringen könnten. In dieser Hinsicht leistet Herr Servais wirklich Erstaunliches; ihm sind die grössten Schwierigkeiten zu leichtem Spiel geworden, und Alles vollbringt er mit solcher Gewandtheit und Sicherheit, dass der Gedanke an ein mögliches Misslingen gar nicht aufkommen kann. Sein Ton ist nicht gross, aber gesund, klar und wohlklingend, weich, elastisch und durchaus gleichmässig in allen Lagen. Sein Vortrag ist lebendig und interessant, aber mehr piquant, als geistreich, mehr elegant, als warm und seelenvoll. Die grosse Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher Herr *Servais* technische Schwierigkeiten ausführt, die Erfahrung vielleicht, dass äussere Effectmittel auf die grosse Menge meist am Stärksten wirken, scheinen ihn zu einer Coquetterie dem Publicum gegenüber zu verleiten, die sich sogar in auffallenden manierirten Körperbewegungen während des Spiels auf uns nicht wohlthuende Weise äussert und welche auch auf den Character seiner ganzen Leistung nicht ohne nachtheiligen Einfluss geblieben sein dürfte. Wir sind überzeugt, die Leistungen des Herrn *Servais* könnten künstlerisch viel bedeutender, sie würden in ihren Wirkungen auf Künstler und gebildete Kunstfreunde weit tiefer und nachhaltiger sein, wenn sie natürlicher und innerlicher, wenn sie freier wären von Manier, die der wahren Kunst ewig fremd und entgegen sein wird. Möglich wohl, dass der grosse Haufe dann weniger enthusiastisch applaudirte, aber die Stufe, auf welcher Herr *Servais* dabei als Künstler stände, würde eine höhere, eine sehr hohe, und bei den wirklich eminenten Mitteln desselben eine unantastbare sein. Was die Compositionen des Herrn *Servais* betrifft, so sind diese natürlich zumeist auf brillante Spieleffecte berechnet, welche darin auch in ausgezeichneter Weise erreicht werden. Der erste sehr breit angelegte und ausgeführte Concertsatz hat den meisten musikalischen Werth; Souvenir de Spaa ist ein Thema mit lang ausgesponnenen, schwierigen Variationen, und die Fantaisie burlesque eben auch nichts Anderes und ähnlich den bekannten Variationen von *Ernst* für Violine über dasselbe Thema. Uebrigens liess sich über diese Compositionen ein weiter gehendes Urtheil deshalb nicht fällen, weil sie nur mit Quartett, nicht mit vollständiger Orchesterbegleitung ausgeführt wurden. Dass die Leistungen des Herrn *Servais* durchgängig mit dem grössten Beifall aufgenommen wurden, bedarf keiner Versicherung.

Herr GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, welcher auf seiner Reise nach England sich einige Tage hier aufhielt, verschaffte uns durch seine Mitwirkung einen so hohen Kunstgenuss, wie wir lange nicht hatten, und wie über-

haupt nur höchst selten geboten werden kann. Wir unternehmen nicht, die Wirkung zu beschreiben, welche die durch und durch meisterhafte Ausführung des herrlichen B dur-Trio von *Beethoven* allgemein hervorbrachte; es ist dies eine freudige Erhebung, die mitempfunden, mitgenossen werden muss, neben welcher auch nichts Anderes, sei es auch noch so selten und interessant, wenn es nicht auf gleicher Kunsthöhe steht, aufkommen kann. Drei solche Künstler, wie *Mendelssohn*, *David* und *Servais*, denn auch Letzterer war hier im Ganzen vortrefflich, sind allerdings ein ausgezeichneter, sehr seltener Verein, und wir können uns glücklich schätzen, denselben so genossen zu haben.

Auch Fräul. *Sachs* führte ihre Gesangstücke recht gut aus und erhielt vielen Beifall.

Wie wir hören, geht Herr *Servais* von hier unmittelbar nach St. Petersburg zurück; möge die grosse und gerechte Anerkennung, welche er überall in Deutschland gefunden, in der Ferne ihm eine freundliche Erinnerung sein, uns aber die Hoffnung sichern, ihn recht bald wieder hier begrüssen zu können. *R.* †.

Feuilleton.

Stuttgart. Der in der Kunstwelt seit einer Reihe von Jahren rühmlichst bekannte und in diesen Blättern oftmals mit Anerkennung erwähnte Bassist, königl. Hofsänger *Wilhelm Häser* ist zu Ostern d. J. von dem Könige von Würtemberg unter Bezeugung allerhöchster Zufriedenheit unter ehrenvollen Bedingungen in den Ruhestand versetzt worden.

Am 8. April gab der rühmlich bekannte *Landsberg* zu Rom im Palaste des Herzogs *Caffarelli* sein letztes Concert dieser Saison. *Mozart's* Ave verum, Stücke aus *Mendelssohn's* Paulus, Chöre von *Seb. Bach*, *Händel's* Hallelujah u. A. bildeten den ersten Theil; im zweiten Theile wurden Musikstücke aus Oberon, Don Juan, Idomeneo, so wie von *Curschmann*, *Meyerbeer* u. A. aufgeführt. *C. Eckert* und *Ed. Frank*, so wie gegen 80 Römer, für welche die Vocalsätze in's Italienische übersetzt worden waren, nahmen thätigen Antheil; die Zahl der Zuhörer belief sich auf 400 und der Beifall war eben so gross als allgemein.

Die Antigone ist nun auch in Dresden mit *Mendelssohn-Bartholdy's* Musik glänzend in Scene gegangen. — Auch in Paris wird das Stück zur theatralischen Aufführung vorbereitet. (Privatim, mit Pianofortebegleitung, wurde es daselbst bereits von einer Anzahl Dilettanten aufgeführt.)

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben folgende Werke mit Eigenthumsrecht erschienen:

Ein Sommernachtstraum

von

W. Shakspeare

Musik von

F. Mendelssohn Bartholdy.

Vollständiger Clavierauszug (zu vier Händen) vom Componisten. Preis 5 Thlr.

Die Singstimmen zu demselben Werke. Preis 1 Thlr.

Symphonie

No. 2 (E dur)

für Orchester

von

N. W. Gade.

Auflegestimmen ..... 6 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen ..... 2 -

Leipzig, 1. Mai 1844.

Breitkopf & Härtel.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Zelter, C. F., *Zehn Lieder für 4 Männerstimmen.* Heft I. No. 1. Versus memoriales. No. 2. Lob der Musik. No. 3. Die Campanelle. No. 4. Ergo bibamus. No. 5. Drehmann. Preis 1 Thlr. Heft II. No. 6. Beherzigung. No. 7. Hoher Besuch. No. 8. Aus des Knaben Wunderhorn der dritte und vierte Vers. No. 9. Knickerei bleibt frei. No. 10. Lob der Faulheit. Preis 20 Sgr.

Taubert, Wilh., Op. 59. *Gruss an Schlesien.* 5 Lieder in schlesischer Mundart von Hoffmann, Viol und Geisheim für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Preis 15 Sgr.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Battanchon, Op. 3. 2 Melodies pour Violoncelle avec Pianoforte. 17½ Ngr.

Berger, Op. 43. 12 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Sämmtl. Lieder 7. Lief.) 25 Ngr.

Bergson, Op. 10, et **Iw. Müller,** Op. 97. Gr. Duo brillant pour Pianoforte et Clarinette. 1 Thlr.

Haydn, Op. 20. No. 3. 45ème Quatuor de Viol. arr. pour Pianoforte à 4 Mains par *Gleichauf.* 20 Ngr.

Hiller, Op. 29. 3 Morceaux de Salon pour Pianoforte. No. 1. Bolero 20 Ngr. No. 2. Rondeau napolitain 25 Ngr. No. 3. Grande Valse 20 Ngr.

Hünten, Fr., Op. 121. Divertissement (Motif de Roberto Devereux) pour Pianoforte à 4 Mains. 20 Ngr.

— — Idem pour Pianoforte seul. 15 Ngr.

Mozart, 10 Quatuors de Viol. arr. pour Pianoforte à 4 Mains par *Gleichauf.* No. 5. 25 Ngr.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Portrait

von

N. W. Gade.

Lithographirt von *Kriehuber.*

Auf chinesischem Papier ..... 1 Thlr.
Auf Velinpapier ..... ½ -

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Mai. № 19. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Cassel. Aus Paris. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Etuden für Pianoforte.

1) *E. Wolff:* L'art de l'Expression. 24 Etudes faciles et progress. Op. 90. Liv. 1, 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 1 Thlr.

2) *J. Moscheles:* Tägliche Studien zu 4 Händen. Op. 107. Heft 1, 2. Leipzig, Fr. Kistner. à 2 Thlr.

3) *St. Heller:* 25 leichte melodiöse Uebungsstücke. Op. 45. Liv. 1—3. Berlin, Schlesinger. à ¾ Thlr.

Eine Unzahl Etuden, Schulen und Studien existiren für unser Lieblingsinstrument, und in Wahrheit müssen wir bekennen, dass unter der grossen Zahl der uns bekannten meist Gelungenes, höchst Brauchbares sich vorfindet.

Wenn gleich in anderen Fächern der Composition eine grosse Verflachung, geistiger Stumpfsinn fühlbar geworden ist, so scheint in diesem Fache, auch bei den Componisten, die diesen Zustand mit herbeiführten, ein besserer Geist gewaltet zu haben. Jetzige Etudenschreiber können fast nichts Neues, nicht Solches, was nicht schon behandelt worden wäre, bringen; es ist aber durch die neuen Erzeugnisse Gelegenheit geboten, für jeden Grad der Ausbildung mehrere Werke an der Hand zu haben, ja manche bisher angewandte mit neueren, mehr für unsere Zeit passenden zu vertauschen.

Wählt der umsichtige Lehrer aus den Werken von Aulagnier, Brunner, Czerny, Duvernoy, Herz, Hünten, Bertini, Rosenhain, Kalkbrenner, Moscheles, Cramer, Hummel, setzt unter den Neueren die von Wolff, Heller, Chopin dazu, so wird vom Anfange bis zur vollkommensten Ausbildung nichts zu wünschen übrig bleiben.

Die Wolff'schen Etuden würden z. B. den Bertini'schen Op. 29 und 32 vorhergehen können. Der Verfasser bezeichnet sie auf dem Titel als Vorläufer von den seinigen Op. 20 und 50, was seine Richtigkeit haben kann, und von Chopin Op. 10 und 25, welches wir nicht unterschreiben würden. Sämmtliche Sätze sind sehr wohlklingend, was bei Uebungen vorzüglich nothwendig ist, sollen dieselben nicht an Trockenheit leiden. S. 14, System 3, ist der erste Tact in der Oberstimme jedenfalls so zu verstehen:

Die vierhändigen Etuden von Moscheles sind das Vorzüglichste, welches in dieser Classe bekannt, da dieselbe überhaupt so spärlich bedacht ist. Sie behandeln vorzugsweise das Scalenspiel, und Moscheles spricht in seiner Vorrede: „Ich habe, seitdem ich zu einiger Erkenntniss in der Kunst gelangt bin (welche liebenswürdige Bescheidenheit im Gegensatze zu manchen hochfahrenden Kunstverwandten!), die so oft ausgesprochene Meinung erfahrener Kunstbrüder und thätiger Meister getheilt, dass eifriges Tonleiter-Spielen und Singen den sichersten Grundstein zur Erlernung irgend eines musikalischen Instruments oder zur Ausbildung der menschlichen Stimmlage giebt.“ Indem er bemerkt, dass dadurch die natürlichen Schwächen der Finger und Stimmlagen gleichmässig ausgebildet würden, warnt er gleichzeitig vor zu vielem Tonleiter-Spielen und Singen, um durch das Mechanische, Geisttödtende das Seelenvolle, Geisterhebende in der Kunst nicht einzubüssen.

Daher trachtet Moscheles in seinem Werke, das trockene Studium mit bildender Schule zu verbinden. Er lässt zuerst den Schüler die Tonleiter nach gewöhnlicher Weise üben; wenn derselbe sich nun mit ihr einigermaassen vertraut gemacht hat, geht er (der Schüler) zu dem ihr folgenden Tonstücke über, welches zwar wieder die Scala enthält, aber indem diese entweder dem Lehrer oder ihm zugetheilt ist, hat er dabei auf Rhythmus, Ausdruck und Accent zu achten, da die vortrefflich gearbeiteten Tonsätze die simple Scala kaum fühlen lassen, wobei der Schüler sich auch an abweichenden Fingersatz gewöhnt, da die Scalen nicht immer im Grundtone anfangen und schliessen.

Der Vortheil dieser Uebung ist ein doppelter: die Finger üben die Leiter im Tonstücke noch fort, indess der Geist des Schülers es nur mit diesem zu thun zu haben glaubt. Moscheles' Hoffnung, auf diese Art die dürre Steppe des Elementarunterrichts für die Lehrer in freundlichere Gegend umgewandelt zu haben, wird sich erfüllen, das Werk wird jedem tüchtigen Lehrer in der Folge unentbehrlich sein, denn man kann dem Schüler von Haus aus nicht förderlicher sein, als durch Zusammenspiel, sei es auch noch so einfach.

Wir bringen, gewiss im Namen Vieler, dem von uns hochgeschätzten Meister unsern gefühltesten Dank für diese seiner würdige Leistung, denn: nur gute Früchte kann solcher Same tragen!

Es war uns schon oft unangenehm, das Wort „facile," „leicht," oder den Ausdruck „für die Jugend" auf Titeln von Tonstücken zu finden; in ersterer Hinsicht wird sich Mancher, der nicht viel Beurtheilungsvermögen besitzt, nach dem blosen Worte sehr getäuscht finden; die andere Bezeichnung ist noch viel verwerflicher und zugleich anstössig, indem es ja auch Uebende und Spielende giebt, die nicht mehr in den Jahren stehen, welche die Verfasser im Auge gehabt zu haben scheinen.

Die Heller'schen Etuden nennen sich auf dem Titel: leichte, melodiöse (auch letzteres Wort ist uns zuwider — will man vielleicht nicht melodiöse? —), zur Vorbebereitung des Studiums von Op. 16, 46, 47 des Verfassers und den Etuden und Compositionen der neuen Schule. Fassen wir das Letztere in's Auge, so kann ein „leicht" in dem Werke sich wohl kund geben; aber es auf dem Titel anzumerken, ist durchaus unnöthig, da es dem Ganzen auf den ersten Blick ein geringschätziges Ansehen giebt, weil darunter nur Anfängergut vermuthet wird. Unsere Etuden sind dies aber durchaus nicht, sondern nach dem Titelzusatze eine der Brücken, die zu den Etuden und Compositionen der neueren Schule führen soll. Sie fordern geübte Spieler, und es ist uns noch keine Sammlung bekannt, welche die jetzigen Spielmanieren so geschickt abhandelte, um hernach zu schwereren modernen Compositionen greifen zu können. Solide Lehrer werden sich mit einem Blicke von der Brauchbarkeit dieser Etuden überzeugen und ihnen mit Vergnügen einen Platz neben oder für bisher in ihrer Schwierigkeit benutzte Bertini-, Kalkbrenner-, Cramer'sche einräumen.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Berlin, den 12. April 1844. Es ist in der That keine ganz leichte Aufgabe, die musikalischen Ereignisse des Monats März möglichst kurz und doch vollständig zu erwähnen. Vorzüglich waren wir mit Concerten überhäuft, indem häufig mehrere an einem Abende zusammentrafen. Allein die auch in Leipzig bewunderten Violinvirtuosinnen *Therese* und *Maria Milanollo* gaben acht Concerte in dem stets gefüllten Saale der Singacademie, wo den Zuhörern sogar Plätze auf der Orchesterestrade eingeräumt werden mussten. Die Leitung dieser Concerte hatte Herr CM. *Ries* übernommen, und führte solche mit vieler Umsicht, Genauigkeit und Ordnung, unter Mitwirkung eines wohl zusammengestellten Orchesters der königlichen Capelle, aus. *Therese Milanollo*, über deren gefühlvoll zarten und vollendet kunstfertigen Vortrag nur eine Stimme ist, trug in diesen acht Concerten das treffliche Allegro maestoso aus dem dritten Concert von *de Beriot* (drei Mal), die Fantasie auf Motive aus *Bellini's* Sonnambula von *Artot* (drei Mal), die Fantasie über die Romanze: „De ma Céline" von *Haumann* (fünf Mal) mit dem reizenden Schlummerliede aus *Auber's* „Stumme von Portici," das vortreffliche Maestoso aus dem vierten Concert von *Vieuxtemps* (vier Mal), *Lafont's* gefühlvolle Fantasie auf mehrere Motive aus der „Stummen" (drei Mal), ferner Adagio und Rondo des dritten Concerts von *de Beriot* (zwei Mal), Fantasie-Caprice von *Vieuxtemps* (zwei Mal), Variationen von *Ghys* (zwei Mal), das erste Concertino von *de Beriot*, dessen grosses H moll-Concert und ein Duo concertant für Pianoforte und Violine von *Benedict* und *de Beriot* (zwei Mal) vor. *Maria Milanollo*, deren keckes, humoristisches Violinspiel ganz ihrem kindlichen Alter angemessen und in wirksamem Contraste mit dem Ernst und tiefen Gefühl ihrer ältern Schwester erscheint, hat uns folgende Musikstücke hören lassen: Adagio und Rondo aus dem vierten Concert von *Vieuxtemps* (drei Mal), Variationen von *Mayseder* (drei Mal) und dessen sechste Polonaise (drei Mal), Variationen von *de Beriot* (vier Mal). Sehr anziehend war das Zusammenspiel beider Schwestern, welche im genauesten Verein ein Duo concertant für zwei Violinen von *Dancla* (vier Mal), ein zweites Duo desselben Componisten mit Orchesterbegleitung, und eine treffliche Etude von *de Beriot* (ohne alle Begleitung, vier Mal) mit schönem Ton, rein, sicher und mit grösster Fertigkeit ausführten. — Ausserdem gaben beide Virtuosinnen noch eine musikalische Soirée (ohne Orchester, mit Quartettbegleitung), in welcher *Therese Milanollo* das erste Allegro eines *Spohr*'schen Quatuor's mit den Herren CM. *Ries*, *Richter* II. und *Griebel*, ganz im Geiste der sinnigen Composition, vortrug, die Fantasie und Variationen von *Ghys* und die Caprice fantastique von *de Beriot* mit ihrer Schwester, wie auch das vorerwähnte Duo für Violine und Pianoforte mit dem Pianisten *Steifensand*, und zum ersten Male das scherzhafte Musikstück von *Paganini* und *Ernst*: „Der Carneval von Venedig," für zwei Violinen sehr wirksam eingerichtet, mit *Maria* in grosser Vollkommenheit vortrug. Letztere wiederholte ausserdem noch die Variations brillantes von *de Beriot*. Am 1. April gaben die Geschwister *Milanollo* das zehnte Concert zum Besten wohlthätiger Anstalten, worüber das Nähere im Aprilbericht. In Frankfurt, Potsdam, Stettin und Brandenburg veranstalteten die Wundermädchen auch Concerte, und haben solche auch hier noch fortgesetzt, ehe sie sich nach Hamburg begaben. Ihre Concerte wurden bisher durch Gesang der Damen *Krahmer* (einer angehenden talentvollen Sopransängerin), *Grodzka*, *Hähnel* und *Hager*, wie der Herren *Behr*, *Böttticher* und *Zschiesche*, ferner durch declamatorische Vorträge der Damen *Charl. v. Hagn*, *Crelinger*, wie der Herren *Ed. Devrient* und *Döring* verschönt. Die wirksamen Ouverturen vom Baron *C. v. Oertzen* (im strengen Styl), zu den Opern Figaro und Così fan tutte von *Mozart*, zu Alruna und Faust von *L. Spohr*, „Die Zauberruthe" von *C. Böhmer*, von *Kalliwoda*, zu Melusine von *Mendelssohn Bartholdy*, zu Leonore (No. 2) und Fidelio von *Beethoven*, zur Oper Alfred von *J. P. Schmidt*, die Concertouverture vom Capellmeister *C. W. Henning*, und zur Oper Omar und Leila von Fesca, gewährten reiche Abwechselung und wurden mit der grössten Präcision ausgeführt. — Die Herren *Moralt*, Mitglieder der königl. baier'schen Hofcapelle zu München, liessen sich im königl. Schauspielhause zu einer sehr ungünstigen Zeit hören. Herr *Theodor Moralt* trug ein Divertissement für Wald-

horn von *Gallay* mit schönem Tone, Herr *Peter Moralt* eine Fantasie für die Violine mit Beifall vor. — Der Pianist *Mortier de Fontaine* gab mit seiner Gattin, einer Sängerin von wohlklingender Mezzosopranstimme, drei mässig besuchte Concerte, in welchen der Virtuos (angeblich ein Schüler von *Liszt*) bedeutende Fertigkeit und musikalische Bildung in Vorträgen älterer und neuester Pianofortecompositionen darlegte, z. B. in dem Es dur-Trio von *Hummel*, Capriccio von *Mendelssohn Bartholdy*, der Fuge in Cis moll von *Joh. Seb. Bach*, dem *Händel*'schen Clavierconcert in F dur (eine seltene Erscheinung!), einem grossen Rondo eigener Composition im modernen Geschmack, dem ersten Satz aus *Hummel's* A moll-Concert, einer *Chopin*'schen Etude, dem „Liebesgesange" für die linke Hand allein von *Willmers*, und dem Concert von *J. S. Bach* für drei Flügel (mit Fräul. *Anna Römer* aus Wien und Herrn *Steifensand*). Mad. *Mortier de Fontaine* trug gleichfalls neuere und alte Gesänge mit Beifall vor, von denen besonders die Psalmen vom Pater *Martini* und von *Marcello* der 18. Psalm: „I cieli immensi" für Altsolo, zwei Tenore und Bass, und *Meyerbeer's* Terzett aus: „Il Crociato in Egitto," mit Fräul. *Tuczeck* und Miss *Birch* vorgetragen, gefielen. Auch eine Arie aus der Oper Mitrane, 1686 vom Abt *F. Rossi* componirt, war historisch interessant. — Miss *Birch*, welche in mehreren Concerten gefällig mitgewirkt hatte, veranstaltete zwei musikalische Abendunterhaltungen, in welchen sie mehrere italienische Arien, besonders aber das „Holy, holy" von *Händel*, wie auch englische und schottische Gesänge mit vielem Beifall vortrug. Die reine Intonation, klare Sopranstimme und der ungekünstelt angenehme Vortrag dieser Künstlerin geben ihrem Gesange einen ganz eigenthümlichen Reiz, an *Clara Novello* am Meisten erinnernd. — Noch ein bedeutender Pianist, Herr *Rudolph Willmers*, gab zwei Soiréen, in welchen derselbe mehrere seiner eigenen, mehr auf Effect berechneten, als gehaltvollen Compositionen (ohne Begleitung), auch eine Etude von *Chopin*, Transcription von *Liszt* und die Cis moll-Sonate und Sonate pathétique von *Beethoven*, mit elastisch schönem Anschlage, tonreich und mit ausgezeichneter Fertigkeit ausführte. Am Besten gelingen Herrn *Willmers* seine eigenen Pianofortesoli, wogegen derselbe den Character der *Beethoven*'schen Sonaten öfters durch Uebereilen verfehlte. Von seinen Compositionen gefielen am Meisten seine Tarantella furiosa, Fantasie auf Motive aus Lucia di Lammermoor und Lucrezia Borgia, besonders aber die „Nordischen National-Melodieen." — Ein junger Pianist, *Julius Hesse*, zeigte in einer eigenen Soirée gute Fähigkeiten und gründliche Methode seines früheren Lehrers, Herrn CM. *Fr. Mohs*. — Ein Violoncellvirtuos, *Samuel Kossowski*, gab nach *Servais*' meisterhaften Vorträgen zwei Soiréen, in welchen er eigene Fantasien (die nun einmal unvermeidlich sind, ohne öfters Phantasie zu enthalten) und Variationen, auch eine *B. Romberg*'sche Polacca, mit gesangreichem Ton, zuweilen nur etwas rauhem Ansatze des Bogens, mit Beifall vortrug, welcher dem Künstler besonders lebhaft von den anwesenden Polen gespendet wurde.

Die Academie für Männergesang feierte ihr Stiftungsfest am 9. März, in Anwesenheit ihres dazu von Stettin zurückgekommenen Ehrendirectors Dr. *Fr. Liszt*, durch ein Concert mit vollem Orchester, und ein Souper. In ersterm wurden eine Ouverture zu König Lear von *Flodoard Geyer*, an frappanten Effecten und dramatischen Intentionen reich, ferner mehrere Chorgesänge, als: „Auferstehn," Motette von *Bernh. Klein*, „Der Jäger Abschied" von *F. Mendelssohn Bartholdy*, Trinkchor aus *Rossini's* Graf Ory, und Lützow's wilde Jagd von *C. M. v. Weber*, sehr kräftig und präcis, unter Leitung des Herrn MD. *Wieprecht* ausgeführt. Der zweite Theil wurde mit der jederzeit wirksamen Ouverture zum „Sommernachtstraum" eröffnet, worauf eine Cantate von *Franz Commer:* „Der Zauberring," unter des sinnigen Componisten eigener Leitung, von Solo- und Männerchorstimmen gut ausgeführt wurde. Die Tondichtung hat ihre Verdienste in Hinsicht der Auffassung des Gedichts und effectvollen Instrumentation. Nur ist die Cantate für das einförmige Gedicht zu lang. Auch fiel es auf, dass Kaiser Carl I. einem Tenor zugetheilt war. Der Bischof Turpin (den der Kaiser in Folge des Zauberringes stets mit Liebkosungen verfolgt, bis der Ring in den Rhein versenkt ist) und Eginhard, zwei Basspartieen, wurden von Herrn *Fischer* gesungen. Am Meisten sprachen die Chöre der Harfner und Ritter, wie auch die Romanze Eginhard's an.

Im vierten Abonnementconcerte des *Schneider*'schen Gesanginstituts wurde die früher bereits erwähnte Cantate: „Deutschlands Befreiung" von *Julius Schneider* ausgeführt.

Die Singacademie hatte dies Jahr (ausser der alljährlich am Charfreitage stattfindenden Aufführung der *Graun*'schen Passionscantate „Der Tod Jesu") wieder die Passionsmusik von *Joh. Seb. Bach* nach dem Evangelium des Matthaeus in das Leben gerufen, und führte solche, durch die zweite Abtheilung den Chor sehr verstärkend, auf das Würdigste aus. Besonders wirkte der erste Doppelchor mit dem hinzutretenden Choral: „O Lamm Gottes unschuldig," als Canto fermo, höchst ergreifend. Herr *Mantius* trug die Recitative des Evangelisten, dem Ernst des Gegenstandes angemessen, edel und einfach vor. Auch die Sopran- und Basssoli wurden mit Ausdruck vorgetragen. — Für die Abonnenten der Berliner Musikalischen Zeitung wurde ein zweites Gratisconcert oder vielmehr nur eine musikalische Soirée im *Jagor*'schen Saale auf liberale Weise veranstaltet, und darin, ausser einem Quartett von *Wohlers* und einigen Pianoforte- und Violinvorträgen, eine neue interessante Composition von *A. B. Marx:* „Nahid und Omar," Novelle aus den „Bildern des Orients," von Fräul. *Tuczeck*, Herrn *Mantius*, Fräul. *Krahmer* und mehreren Dilettanten, mit Pianofortebegleitung des geistreichen Componisten, mit vielem Beifall der zahlreichen Zuhörer ausgeführt. Die Gesänge des Omar und der Nahid sind liebeathmend, melodisch und eigenthümlich. Auch der weibliche Gesang der „Lauschenden Feen" ist ungemein zart und duftig. Damit in scharfem Contrast ist der nächtliche Gesang der Omar nachspürenden und ihn endlich tödtenden Mörder, worauf der Schlussgesang der Peri's wieder tröstend und beruhigend wirkt. Der Clavierauszug dieser Novelle ist in

eleganter Ausgabe bei den Herren C. A. Challier u. Comp. hierselbst erschienen, und wird den Gesangfreunden eine angenehme Unterhaltung gewähren. — Die hiesige philharmonische Gesellschaft feierte ihr Jahresfest durch die vorzügliche Ausführung der Ouverture zu Jessonda, eines Potpourri's auf Motive aus dieser Oper von *Spohr*, für Violine und Violoncell (von zwei jungen Musikern vorgetragen), ferner der ersten Symphonie von *F. Mendelssohn Bartholdy* in C moll und *Beethoven's* Ouverture zu Egmont. Da die Gesellschaft, unter Leitung des Herrn CM. *Ries*, meistens aus Dilettanten besteht, so war die Präcision und achtsame Nuancirung des Vortrages der wohlgeübten Spieler doppelt schätzbar. — Der Musikaufführung folgte ein splendides Diner, an welchem auch Damen Theil nahmen, und wobei es auch nicht an hübschem Quartettgesange von Männerstimmen fehlte. Auch die anwesende Miss *Birch* erfreuete die Gesellschaft durch den Vortrag einiger englischen Lieder, z. B. des Rule Brittannia und God save the king.

Der *Zimmermann*'sche Quartettverein schloss seine diesjährigen Versammlungen mit einem Quartett von *Fesca* in H moll (sinnig und gefühlvoll) und den beiden Musterquintetten von *Mozart* in G moll und *Beethoven* in C dur. — Drei Symphoniesoiréen der königl. Capelle erhielten sich in der gesteigerten Theilnahme der Musikfreunde. Es wurden darin ausgeführt: 1) *Haydn's* Es dur-Symphonie, Concertarie von *Mozart*, von Herrn *Zschiesche* gesungen, Arie aus *Spohr's* Faust, und Gebet von *Händel*, von Miss *Birch* gesungen, *Mendelssohn Bartholdy's* Ouverture zur Fingalshöhle, und Sinfonia eroica von *Beethoven*. 2) Symphonie von *Beethoven* in D dur, No. 2. Ouverture zum „Freischütz," *Mozart's* G moll-Symphonie, und Ouverture zu Egmont von *Beethoven*. 3) In der vierten und letzten Soirée: *Mozart's* kleinere D dur-Symphonie, Ouverture zur „Vestalin" von *Spontini*, und endlich *Beethoven's* neunte Symphonie mit dem Schlussgesange: „An die Freude." Dass sämmtliche Meisterwerke unter der Direction der Herren GMD. *Mendelssohn Bartholdy* und *Taubert* vortrefflich executirt wurden, bedarf kaum der Erwähnung. So fehlte es denn auch nicht an der lebhaftesten Theilnahme; nur fand die Zulassung von Gesangstücken Opposition, so wie auch der letzte Satz der *Beethoven*'schen Symphonie nicht allgemein ansprach, so gut auch die Soli und Chöre von kunstgebildeten Dilettanten gesungen wurden. Der grosse Instrumentalcomponist hat den Singstimmen, besonders den unbequem hoch liegenden Sopranen, jedenfalls zu viel zugemuthet, als dass die Wirkung vollkommen schön ausfallen könnte. Das erste grossartige Allegro, das humoristische Scherzo und das empfindungsvolle (nur zu lange, und von heterogenen Mittelsätzen nicht freie) Adagio bewirkte den tiefsten Eindruck. So ausgeführt haben wir wenigstens diese Symphonie hier noch nicht gehört. — Eine nicht minder grossartige Aufführung des *Händel*'schen Oratoriums: „Israel in Egypten" (welches die Singacademie im December 1831 zum ersten, und im Februar 1836 zum zweiten Male aufgeführt hat) fand am 31. März (Palmsonntag) Abends in der erleuchteten Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck, auf Veranstaltung und unter Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn Bartholdy* (der in diesen Tagen nach London abreist, um dortigen grossen Musikaufführungen vorzustehen) auf die würdigste Weise Statt. Die Recitative und weniger hervortretenden Arien und Duette wurden von den Damen *Tuczeck*, *Hähnel* und *Auguste Löwe*, wie von den Herren *Bader*, *Zschiesche* und *Behr*, die sehr bedeutenden Chöre und Doppelchöre von einer grossen Anzahl Dilettanten (meistens Mitglieder der Singacademie) und dem Domchore wohl eingeübt gesungen. Die ganze königliche Capelle wirkte mit. Um die Orgel mit zur Begleitung zu benutzen, war eine besondere amphitheatralische Orchestererhöhung auf und neben dem Orgelchore errichtet, statt dass sonst das Orchester der Orgel gegenüber sich befindet, wie dies bei der Aufführung der *Graun*'schen Passionscantate wieder der Fall war. Ueber das *Händel*'sche, besonders an Tonmalerei und Ausdruck in den Chören reiche Werk noch eine Schilderung zu entwerfen, würde viel zu spät sein, da dies Oratorium seit einem Jahrhundert bereits seinen hohen Werth behauptet hat. Zu läugnen ist es nicht, dass die Orgel, so wirksam und umsichtig angewandt, sehr zum Totaleffect beitrug; dagegen war die blose Begleitung der Recitative von Violoncellen und Bässen zu leer, und ein Flügel würde hier an seiner Stelle gewesen sein, wie sich dies bei den Aufführungen der Singacademie bewährt hat.

Nachdem wir nun endlich die lange Reihe der Concerte durchflogen haben, können wir uns um so kürzer bei den Opernleistungen fassen, welche ziemlich einförmig waren, da der Herr GMD. *Meyerbeer* durchaus keinen Theil an der musikalisch-dramatischen Verwaltung nimmt (nachdem derselbe jedoch sämmtlichen Mitgliedern der königl. Capelle eine verhältnissmässige Gehaltszulage höchsten Orts ausgewirkt hat) und erst mit der Wiedereröffnung des im Neubau rasch vorschreitenden Opernhauses im nächsten Herbst seine Thätigkeit wieder beginnen wird. Jedenfalls fehlt der königl. Bühne noch eine wirklich erste Sängerin und ein Tenorist für die heroischen Rollen.

Mad. *Schröder-Devrient* hat ihre dreimonatlichen Gastspiele im März als Romeo in den „Montecchi und Capuleti" (drei Mal), Valentine in den „Hugenotten" (Herr *Mantius* wieder Raoul), Marie in *Grétry's* Oper Blaubart (zum Benefiz der Mad. *Schröder-Devrient* einmal wenig ansprechend gegeben), Iphigenia in Tauris von *Gluck* fortgesetzt, und mit der Leonore im Fidelio am 30. v. M. beschlossen. Dass die dramatisch grosse Sängerin hier diesmal kältere Aufnahme fand als früher, lag wohl theils an äusseren Umständen und ihrer, allerdings nicht mehr die intensive Tonfülle besitzenden, jedoch immer noch wohllautenden, für declamatorischen Vortrag kunstgebildeten Stimme; besonders aber war die zu lange anhaltende Dauer ihrer Gastspiele, bei der Beschränktheit ihres und des hiesigen Opernrepertoirs, für die Lebhaftigkeit und Frische des Eindrucks wenig günstig.

Ausser den genannten Opern wurde ein neues Ballet: „Die Liebesinsel" von *Taglioni*, mit Musik von *Gährich*, oft wiederholt, auch „Marie, die Tochter des Regiments," unter Mitwirkung des Herrn *Mantius* als Tonio, mit vielem Beifall gegeben. Die Gastspiele des Herrn *Döring*, welcher auch als Jago in Shakspeare's

Otello und als Falstaff in „Heinrich IV.“ aufgetreten ist, füllen stets das Schauspielhaus, wie das kleine Theater im Concertsaale.

Die italienische Oper in der Königsstadt hat *Döbler's* Nebelbilder und jetzt *Bosco* zum Succurs requirirt, auch kürzlich *Cimarosa's* Matrimonio segreto wieder in Scene gesetzt. — Am Charfreitage führte die Singacademie *Graun's* „Tod Jesu“ vortrefflich, mit einem Chore von fast 400 Stimmen, die königsstädtische Bühne *Rossini's* Stabat mater mit dem italienischen Gesangpersonal wirksam auf. — Herr *Franz Commer*, welcher auch eine Composition zu den (im Concertsaale vor eingeladenen Zuhörern von dem Herrn Professor *Kopisch* vorgelesenen) „Fröschen“ von *Aristophanes* in angeblich griechisch antiker Weise geliefert hat, ist, in Hinsicht seiner Verdienste um die ältere Gesangmusik, zum Musikdirector ernannt worden. — Die Geschwister *Milanollo* haben, ausser dem zehnten, noch ein eilftes (angeblich letztes) Concert am zweiten Osterfeiertage, den 8. d., bei überfülltem Saale mit gleicher Theilnahme gegeben, und schliessen heute, den 12. d., ihre hiesigen Kunstleistungen mit einem zwölften und Abschiedsconcert. — Bei dem Prinzen *Radziwill* hat in Gegenwart des Hofes eine Privataufführung der Compositionen des verewigten Fürsten *Radziwill* zu *Goethe's* Faust unter Leitung des GMD. *Mendelssohn Bartholdy* Statt gefunden. — Bei Hofe soll auch eine Aufführung von *Tieck's*: „Gestiefeltem Kater“ Statt finden. — Der Sänger *Pfister* aus Wien (hier auf ein Jahr engagirt) und der CM. *Hiller* sind jetzt hier anwesend. So scheinen uns auch noch im April neue Kunstgenüsse bevorzustehen. Von neuen Opern ist indess keine Rede.

Cassel, im April 1844. Die Zahl unserer Abonnementconcerte, von denen wir das erste, zweite und dritte in diesen Blättern bereits besprochen haben, ist diesmal auf sechs gestiegen. In dem am 7. Februar Statt gefundenen vierten Abonnementconcerte kamen folgende Tonstücke zu Gehör: 1) Ouverture im ernsten Style von *Spohr*. 2) Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Mendelssohn Bartholdy*, gespielt von Herrn *Jatho*. 3) Arie aus der Oper Titus von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Miller*. 4) Variationen für die Trompete von *Koch*, geblasen von Herrn *Bossenberger*. 5) Arie von *Pacini*, gesungen von Fräul. *Löw*. 6) Zwei Etuden für Pianoforte von *Döhler*, gespielt von Herrn *Jatho*. 7) Symphonie (C moll) von *Niels W. Gade*. — Die Ouverture gehört zu den neueren Instrumentalcompositionen des hoch geschätzten Meisters und trägt nicht minder, als alle früheren, das Gepräge seiner Eigenthümlichkeit. Auch hier zeigt sich wieder Schönheit in der Wahl, Ordnung und Verbindung der Gedanken, Gewandtheit in der Benutzung der Themen, Reinheit und Geschlossenheit der modulatorischen Form und reiche Erfahrung in der Behandlung der Instrumente. Ein Werk mit solchen Eigenschaften hat für gebildete Kunstfreunde ein bleibendes Interesse und dient begabten Kunstjüngern als ein treffliches Musterstück, dessen Form sie analysiren und — so weit sie es vermögen — nachahmen sollten. — Die Pianoforteproductionen zeugten im Allgemeinen von hinlänglicher Begabung und schätzenswerther Fertigkeit des jungen Pianisten. Wie viel — oder wie wenig — Herr *Jatho* sich bei dem Vortrage der Compositionen von *Mendelssohn Bartholdy* und *Döhler* gedacht haben mag, wissen wir zwar nicht, können uns indess mit seiner Auffassungs- und Vortragsweise nicht einverstanden erklären, und sind geneigt, zu glauben, dass ihm nicht sowohl die Fähigkeit, als vielmehr, wie so Manchem, der Schlüssel zum vollkommenen musikalischen Verständnisse fehlt. Sein Spiel anlangend, so ist dasselbe sicher, aber nicht ruhig und besonnen, sondern oft sogar sehr wild und zu wenig nuancirt. Sein Anschlag ist zwar fest, aber sehr hart und bei Weitem nicht tonreich genug. Er schlägt die Töne mehr heraus, als er sie klingen lässt. — Der Vortrag der Arie von Fräul. *Miller* war im Ganzen recht ansprechend und zeichnete sich insbesondere durch Sicherheit der Intonation vortheilhaft aus. Wenn diese Sängerin ihre vortrefflichen Stimmmittel richtig zu verwenden und angemessen zu beherrschen im Stande wäre, so würde sie Ausgezeichnetes leisten. Ihre Töne haben von Natur eine wohlthuende Egalität, dabei Stärke und Fülle, aber sie sind bis jetzt noch uncultivirt und insbesondere zu sehr gedrückt. — Herr *Bossenberger* hatte sich bei dem Vortrage des Concertstückes für die Trompete die Aufgabe gestellt, dasselbe auf einer Trompete ohne Ventile vorzutragen. So achtungswerth es auch an dem Virtuosen erscheint, dass er die Erleichterung, welche der Gebrauch der Ventiltrompete bei Ausführung von Concertstücken gewährt, verschmähte, um uns den schönen, volltönenden, ächt kriegerischen Klang der sogenannten natürlichen Trompete hören zu lassen, gegen welchen der Klang der Ventiltrompete als ein verkümmerter erscheint, so gestehen wir dennoch, dass wir derartige Concertstücke stets mehr schwer, als schön finden. Weder die Trompete noch das Horn — so schön dieselben auch als Füllungsinstrumente neben den übrigen des Orchesters wirken — eignen sich, ihrer Natur nach, zur Darstellung von Passagen, weil die gestopften Töne den offenen, selbst bei der geschicktesten Behandlung, niemals an Stärke und Klangfarbe gleich kommen. Herr *Bossenberger* war übrigens um das Gelingen seiner Variationen rühmlich bemüht und erhielt verdienten Beifall. — Fräul. *Löw* erwarb sich sowohl durch die Wahl der zum Vortrage genommenen Composition, als auch durch deren präcise und geschmackvolle Ausführung beifällige Anerkennung. — Mit vielem Interesse und wahrem Vergnügen haben wir der ersten Aufführung der Symphonie von *Gade* beigewohnt. Das Werk zeichnet sich vor Allem durch ungesuchte Originalität, guten tonischen Fluss, überall angemessene, bisweilen glänzende Instrumentation rühmlich aus. Die Abweichungen in der modulatorischen Form sagen uns nicht zu, weil die thematischen und überhaupt alle tonischen Gegensätze auf den von den classischen Tonmeistern älterer Zeit gebahnten und von denen der neueren wohl nach einzelnen Richtungen hin erweiterten, aber nicht verlassenen Wegen befriedigender für uns sind. Dem zweiten und vierten Satze des Werkes geben wir vor den übrigen Sätzen desselben den Vorzug.

Das am 1. März stattgehabte fünfte Abonnementconcert wurde mit *Spohr's* zweiter Symphonie in D moll

eröffnet. Jedes der Motive, welche das Werk enthält, erscheint, so zu sagen, als eine jugendliche, gesunde, lebensvolle Tongestalt, die schon an sich viel Einnehmendes hat, von dem denkenden Kunstfreunde aber mit um so lebhafterem Interesse verfolgt wird, da sie eben *Spohr* in seiner eigenthümlichen Weise fortführt und zu einem rein musikalischen Ziele gelangen lässt. Den Schluss des Concertes bildete die zweite Symphonie von *Kühmstedt*. Wir können nicht umhin, um so mehr unser aufrichtiges Bedauern darüber auszusprechen, dass wir uns mit der Wahl des musikalischen Stoffes und der tonischen Form dieses uns bisher noch unbekannten Werkes nicht einverstanden erklären können, weil uns im Uebrigen diese Production — wie schon manche andere des achtungswerthen Verfassers — als das Resultat reichen Talentes und rühmlichen Fleisses erscheint. Die diesem Tonwerke zum Grunde gelegten Themen gewähren für die Symphonieform nicht hinreichendes Interesse, sind für dieselbe zu klein und erscheinen, da es ihnen an melodischer Fortleitung und fliessender Entwickelung gebricht, im Ganzen nur als Rhapsodieen. Durchgängig vorwaltend ist in einer jeden der vier Abtheilungen des Werkes ein Missverhältniss zwischen Stoff und Form; der Stoff ist zu klein, die Form zu gross. Ausserdem erscheint die Stellung der einzelnen Sätze nicht motivirt genug, sondern mehr zufällig. Das ist es eben, was die Einheit oft verletzt, die Uebersicht des Ganzen bisweilen sehr erschwert und das Ebenmaass der einzelnen Theile, die ausserdem zu wenig wirkliche Gegensätze bilden und ungleich mehr harmonische, als melodische Tonverbindungen enthalten, beeinträchtigt. Man sollte meinen, der Componist habe während des Schaffens, bei dem Gedanken an das Zukünftige, das Vergangene oft ganz vergessen, oder etwa eine bestimmte Poesie musikalisch zu verkörpern gesucht. Doch, wie dem auch sei, so ist jedenfalls ein solches Problem nur dann glücklich gelöst, wenn die modulatorischen Grundformen nicht erschüttert und nicht einzelne Tonsätze stückweise aufeinandergeschichtet werden, — wie es uns in der erwähnten Symphonie, namentlich in deren zweitem und viertem Satze, oft vorkommt. Bei derartigen Unternehmungen glauben die Componisten Alles gethan zu haben, wenn sie nur dem Gedankengange der Poesie gefolgt sind und diesem die Tonsetzform selbst untergeordnet haben, und lassen sich dann die Mühe nicht verdriessen, die ausführlichen Worterklärungen ihren Tongemälden beizufügen, die der wahre Musikfreund nur ungern beachtet, weil er eben daraus gar oft deutlich eine totale Verkennung des Wesens der Musik erkennt. Möchte man doch von solchen Missgriffen recht bald zurückkehren und bei dem Erschaffen von reinen Instrumentalcompositionen nicht das musikalische Gesetz dem poetischen unterordnen. Die Instrumentation des *Kühmstedt*'schen Musikwerkes ist zum Theil unpractisch und darum die Ausführung desselben nicht leicht. Das Werk fand, ungeachtet der anerkennenswerthen Bemühungen des Orchesters, nur getheilten Beifall. — Ferner kamen von Instrumentalsätzen zur Ausführung: ein Satz aus einem Concert für Violoncello von *Romberg*, gespielt von Herrn *Knoop*, und Variationen für Posaune von *Rex*, geblasen von Herrn *Dietrich*. Das Spiel des Herrn *Knoop* zeichnete sich durch Sicherheit und Festigkeit des Tones lobenswerth aus, indess hatte sein Vortrag etwas Stabiles, sein Ton etwas Unbiegsames, das sich auf Kosten der auf dem Instrumente möglichen Modification der Töne in den Vordergrund drängte. Wir sind sehr geneigt anzunehmen, dass Herr *Knoop* uns den erwähnten Mangel gar nicht — mindestens bei Weitem nicht in dem Grade — würde haben empfinden lassen, wenn ihm ein besseres Instrument zu Gebote gestanden hätte; das seinige scheint in der That sehr unergiebig zu sein. Herr *Dietrich* hatte mit der Composition für die Posaune nicht die beste Wahl getroffen, auch gelang ihm die Ausführung verschiedener Passagen nicht ganz. — Die zur Production gelangten Gesangstücke bestanden aus einem Duo für Sopran und Tenor aus *Spohr's* „Jessonda" und einer Arie aus *Meyerbeer's* „Robert der Teufel." Den Tenorpart führte Herr *Derska* in gewohnter Weise aus, den Sopranpart beider Tonstücke trug Fräul. *Christian* aus Stuttgart vor. Die uns bisher noch unbekannte Sängerin wurde von dem Publicum sehr gütig aufgenommen. Sie hat eine gesunde, kräftige, volltönende Stimme, die das Ohr wohlthuend berührt, uns indess so intensiv stark erscheint, dass sie besser für den einfachen, als für den figurirten Gesang zu verwenden sein möchte; denn die Massenhaftigkeit einer Stimme steht bekanntlich mit deren Volubilität allezeit im umgekehrten Verhältnisse. Wir waren weder mit der Wahl der Compositionen — in Rücksicht auf die Individualität der Sängerin — noch mit dem Vortrage derselben vollkommen einverstanden.

(Beschluss folgt.)

Paris, den 17. April 1844. *Liszt* gab gestern ein Concert im italienischen Theater. Wer Paris kennt, weiss auch, was das sagen will, 1) ein Concert Mitte April, d. h. wenn Alles müde ist von Musik und von was für Musik: Italiener, Conservatoire, mit andern Worten *Bellini* und *Beethoven* oder *Grisi* und *Habeneck*, 2) im italienischen Theater, der glattesten Stelle auf dieser Spiegelfläche, und endlich 3) allein!

So ein Handschuh ist den Parisern noch nie hingeworfen worden, den Parisern, die gewöhnlich offensiv sind. Es konnte auch kein Mensch sagen, wie der Kampf ausgehen würde. Denn für *Liszt* würde in Paris ein succès d'estime oder eine Stimme des Mitleids schon ein Fiasco sein.

Ueber sein Spiel könnte ich nur Bekanntes sagen. Lucia, Norma, Don Juan, Sonnambula, Le lac, Ungarische Melodieen, Erlkönig, Galop chromatique, — das steht Alles besser im Gedächtniss unserer Leser, als ich es schreiben könnte.

Nach jedem Stücke drei, vier, fünf Salven; er musste kommen, wieder kommen, sich verneigen und durfte kaum ein paar Minuten zwischen den Stücken pausiren. Am Schlusse regnete es Blumen; nur wenige erreichten die Bühne, die meisten fielen in's Parterre, denn es waren nur schwache schöne Frauenhände, die sie warfen, und es scheint, dass *Liszt* besser von dem Orchester aus die Logen des ersten Ranges trifft, als man aus diesen Logen nach ihm zielt.

Feuilleton.

Von der Intendanz des k. k. Hofburgtheaters in Wien sind unterm 28. Februar d. J. folgende Bestimmungen über die den Autoren dramatischer Werke (Opern werden auf diesem Theater nicht gegeben) zukommenden Antheile an den Einnahmen, welche deren Aufführungen ergeben, veröffentlicht worden.

Der Verfasser eines Originalwerks, es mag noch Manuscript oder bereits gedruckt sein, erhält auf Lebenszeit von der durch die Aufführungen desselben auf dem k. k. Hofburgtheater erlangten Bruttoeinnahme, zu welcher auch der von dem jährlichen Abonnement auf den betreffenden Abend fallende Theil gerechnet wird, 10 Procent, wenn das Stück den ganzen Abend ausfüllt, 6 Procent, wenn ein einactiges Vor- oder Nachspiel erforderlich ist, um den Abend auszufüllen, 3 Procent, wenn es hierzu eines mehractigen Vor- oder Nachspieles bedarf. Dieses Recht geht nach des Verfassers Tode auf dessen Erben über, die es während der nächsten zehn Jahre geniessen. Die Tantièmen werden nebst legalisirten Nachweisungen über die Einnahmen vierteljährlich gegen Quittung und Lebensattest erhoben, können aber weder cedirt noch mit Schuldvormerkungen belastet werden. Die Erben des Verfassers haben sich rücksichtlich des Todestages desselben und ihres Erbrechts zu legitimiren. Ueber drei Jahre nicht erhobene Tantièmen fallen der Unterstützungscasse für verarmte Schauspieler zu. Die Wiederholungen des Stücks bleiben dem Ermessen der k. k. Hofburgtheaterdirection überlassen. Diese Bestimmungen treten mit dem Tage ihrer Bekanntmachung in Wirksamkeit und gelten für die nächsten drei Jahre; nach Verfluss dieser Zeit kann die Direction sie aufheben oder abändern, doch werden, auch wenn dies geschieht, die Antheile der während dieser drei Jahre aufgeführten Werke in vorstehender Weise fortgewährt. Den dramatischen Schriftstellern bleibt es freigestellt, anstatt dieser Tantièmen das übliche Honorar sich zahlen zu lassen; sie haben aber dann gleich bei Einsendung des Werks darauf einen Antrag zu stellen, widrigenfalls angenommen wird, dass sie die festgesetzte Tantième vorziehen. —

Die Berliner Hoftheaterintendanz hat unterm 10. März d. J. eine ähnliche Bekanntmachung erlassen. Nach derselben erhalten die Verfasser von Originalopern (nach deren Tode die Wittwe und die eheliche Descendenz noch zehn Jahre lang) von jeder Vorstellung ihres von nun an aufzuführenden Werkes, wenn es den ganzen Abend ausfüllt, 10 Procent, wenn es aber mit einem anderen Stücke zusammen gegeben wird, 5 Procent der Bruttoeinnahme. Von diesem Antheile erhält der Componist $\frac{2}{3}$, der Dichter $\frac{1}{3}$. Unter musikalischen Originalwerken werden hierbei solche verstanden, welche nach einem deutschen Texte componirt sind und auf einer Bühne Deutschlands zuerst zur Aufführung gelangen. Werden die Antheile, welche vierteljährlich zu erheben sind, über drei Jahre nicht erhoben, so fallen sie der Theatercasse anheim. Will der Verfasser die bisher bei Manuscripten übliche Honorarzahlung vorziehen, so muss er sich deshalb besonders erklären. Diese neue Einrichtung gilt vom Tage der Bekanntmachung an vorläufig für die nächsten drei Jahre.

Die Schwestern *Milanollo* haben in Hamburg denselben enthusiastischen Beifall geerntet, welcher ihnen bis jetzt überall zu Theil wurde, wo sie sich hören liessen.

Rubini ist zum Chef der kaiserlich russischen Hofcapelle mit Oberstenrang und 20,000 Rubel jährlichem Gehalt ernannt worden.

Ankündigungen.

Stuttgart. In unserm Verlage ist in letzter und neuester Zeit erschienen, und bei allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, und durch Herrn *Friedr. Hofmeister* in Leipzig zu beziehen:

Alvars, Parish-, Ricordanza di Besnate. Melodie ohne Worte für die Harfe. Op. 69. Preis 8 Ggr.

Baldenecker, Cd., Grande Fantaisie et Variat. aus Sonnambula für Pianoforte. Preis 3 Thlr. 20 Ggr.

Bärmann, Heh., Divertissement für die Clarinette mit Orchesterbegleitung. Op. 38. Preis 1 Thlr. 16 Ggr.

Boch, Franz, königl. würtemberg'scher Hofmusikus, „So möchte ich begraben sein," Lied mit Begleitung des Pianoforte, des Violoncello und Horn, für Bariton oder Alt. Preis 12 Ggr.
— — Dasselbe mit Pianoforte allein. Preis 10 Ggr.

Fuchs, F. C., Horn-Concertino mit Orchesterbegleitung. Op. 17. Preis 2 Thlr. 4 Ggr.

Jäger, Franz, „Ihre Augen," Lied mit Piano- oder Guitarrebegleitung. Preis à 4 Ggr.

Krüger, Wm., Fantasie über Themen aus Lucrezia Borgia für Piano. Op. 7. Preis 16 Ggr.

Lindpaintner, P., „Die Fahne weht," Lied mit Begleitung des Piano. Preis 6 Ggr.
— — Dasselbe mit Begleitung der Guitarre. Preis 4 Ggr.

Molique, Bernh., 3 Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Op. 18. No. 1—3. Preis pro No. 1 Thlr. 20 Ggr.
— — 6 deutsche Lieder. Zweite Sammlung. Op. 23. No. 1. Ermunterung. No. 2. Zu dir. No. 3. Warum so ferne. Pr. 16 Ggr. No. 4. Ständchen. No. 5. Es ist bestimmt in Gottes Rath. No. 6. Frage nicht. Preis 16 Ggr.

Neukirchner, Wm., Etuden und Capricen für Fagott, als Nachtrag zu seiner Fagott-Schule. Op. 5. Pr. 1 Thlr. 12 Ggr.
— — Fantasie aus dem Maskenball für Fagott, Op. 6, mit Orchesterbegleitung. Preis 1 Thlr. 16 Ggr.

Allgemeine Musikhandlung.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Grell, A. E., Op. 13. Drei kurze und leichte vierstimmige Motetten: 1) „Herr, neige deine Ohren" u. s. w. 2) „Herr deine Güte reicht so weit" u. s. w. 3) „Lobe den Herrn meine Seele" u. s. w. mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Preis 20 Sgr.
— — Jede der vier Stimmen einzeln. Preis 2½ Sgr.
— — Op. 18. „Selig sind die Todten" für vier Solo- und vier Chorstimmen. Clav.-Auss. Preis 25 Sgr.
— — Einzelne Chorstimmen. Preis 2 Sgr.

Hahn, Th., Op. 11. Der 130. Psalm. „Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir" für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Grell, A. E., Op. 25. A. v. Chamisso's Canon: „Das ist die Noth der schweren Zeit" für vier Männerstimmen. Pr. 7½ Sgr.
— — Jede Stimme. Preis 1¼ Sgr.

Möhring, Ferd., Op. 11. Vier Gesänge (No. 1. „Der Schweizer." — No. 2. „Gute Nacht" von Geibel. — No. 3. „Ade" von Arndt. — No. 4. „Der Lindenbaum") für vier Männerstimmen. Preis 25 Sgr.
— — Jede Stimme einzeln. Preis 4½ Sgr.

Bürde, Jeannette, geb. **Milder**, Op. 6. Deutsche Gesänge von Uhland (der Frau Maria van Hasselt-Barth gewidmet). No. 1. Das Schloss am Meer. Preis 10 Sgr. No. 2. Die Nonne. Preis 7½ Sgr.

Grell, A. E., Op. 23. Sechs Lieder (No. 1. Muth von W. Müller. „Fliegt der Schnee mir ins Gesicht." No. 2. Frühlingseinzug von W. Müller. „Die Fenster auf, die Herzen auf." No. 3. Lied der Erdgeister, aus den Schlüsselblumen von L. H. „Wir sitzen im Kühlen." No. 4. Das Bienchen von L. H. „Es fliegt ein Bienchen durch den Hain." No. 5. Abendglocken von N. Vogel. „Wanderer zieht auf fernen Wegen." No. 6. Drei Paare und Einer von Fr. Rückert. „Du hast zwei Ohren und Einen Mund") für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Pr. 15 Sgr.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Duvernoy, J. B., Une pensée de Bellini. Variations pour le Piano à 4 mains. Op. 129	—	20
— — Fantaisie sur Follette d'A. Thys pour le Piano. Op. 131	—	15
— — Les Roses de Noël. Valses pour le Piano. Op. 132.	—	15
Gade, N. W., Zweite Symphonie für Orchester, Op. 10, in E dur	6	—
— — Dieselbe arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	2	—
Händel's, G. F., Stammbaum, aufgestellt und erläutert von Carl Ed. Förstemann n.	—	20
Herz, H., Grande Fantaisie sur un motif de Linda di Chamounix de Donizetti pour le Piano. Op. 138	1	—
Kalkbrenner, F., Fantaisie brillante sur la Romance: Le fil de la Vierge de Scudo pour le Piano. Op. 170	1	—
Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Clavierspiel, in einer vollständigen u. geordneten Sammlung.	2	15
Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur. Komische Oper in 3 Acten arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	6	—
Mendelssohn Bartholdy, F., Ein Sommernachtstraum von Shakspeare. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Op. 61	3	—
— — Dasselbe. Die Singstimmen	1	—
Sieber, F., 6 Lieder für eine Alt oder Basstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1	—	20
— — 6 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2	—	20
Weiss, E., Bolero sur l'Opéra: Mina d'A. Thomas pour le Piano. Op. 93	—	17½
— — Duo brillant sur l'Opéra: Mina d'A. Thomas pour le Piano à 4 mains. Op. 96	—	25
— — L'Andalouse. 3e grande Valse originale pour le Piano. Op. 97	—	20
— — Fantaisie sur les plus jolis motifs de Dom Sébastien de Donizetti pour le Piano à 4 mains. Op. 98.	—	25
— — Grand Caprice sur des motifs de Dom Sébastien de Donizetti pour le Piano. Op. 99	—	25

Bei **Carl Erhard** in Stuttgart ist erschienen:

Theoretisch-praktische Anleitung

zum gemeinschaftlichen

Gesangunterrichte

in Volksschulen und andern Lehranstalten. Nebst 84 ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern.

Von

Georg Wichtl.

In 4 Abtheilungen, welche auch einzeln verkauft werden.

Gr. 8. 1843. Geh. Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 16 Ggr.

Eine Beurtheilung dieses Lehrbuchs, von dem königl. würtembergischen Hofcapellmeister *Lindpaintner*, findet dasselbe „für Volksschulen und Gesanglehranstalten ganz besonders geeignet, da dessen theoretischer Theil, fasslich und in bündiger Kürze dargestellt, im genauesten Zusammenhang steht mit der die Theorie überall begleitenden Praxis, und die ganze Anordnung den stufenweisen Entwickelungsgang des Unterrichts in nothwendiger Folge vorzeichnet.“ In den Hohenzollern-Hechingen'schen Schulen ist dasselbe gesetzlich eingeführt und hat ausserdem bereits in mehreren anderen Lehranstalten Aufnahme gefunden.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Frühlingslied

für das Pianoforte

von

Ad. Henselt.

Opus 17.

Trois Paraphrases

pour le Piano

sur des motifs de l'Opéra:

Dom Sébastien de C. Donizetti

par

Th. Kullak.

Grande Fantaisie

pour le Piano

sur des motifs de l'Opéra:

Dom Sébastien de C. Donizetti

par

Th. Kullak.

Opus 21.

Wien, im Mai 1844.

Vortheilhaftes Anerbieten für die Herren Cantoren u. s. w.

Nachstehende ganz neue, als die vorzüglichsten anerkannten Cantaten, welche im **Ladenpreise 4 Thlr.** kosten, als:

Pachaly, Fest-Cantate, „Gott ist der Herr“ für vier Singstimmen und Orchester — componirt zur Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf — Sr. Majestät dem Könige Friedr. Wilh. IV. gewidmet. — Ist bei jeder kirchlichen Feierlichkeit anwendbar. 1½ Thlr.

Möhler, E., Jubel-Cantate für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters, zur 100jährigen Kirchenfeier und zum Gebrauch bei jeder öffentlichen Sonn- und Festtagsfeier. Op. 66. 1½ Thlr.

Klingenberg, W., Fest-Cantate, „Meine Zeit steht in Deinen Händen,“ für vier Singstimmen und Orchester. Op. 16. 1⅓ Thlr.

lassen wir zusammengenommen für **Zwei Thaler** ab.

Von dem allgemein empfohlenen Werke **„Die Orgel und ihr Bau“** von *Seidel* ist so eben die zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage erschienen. Subscr.-Pr. **Ein Thaler.** Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Ein junger (unverheiratheter) Musiker, Componist, sucht in einer bedeutenden Stadt die Stelle eines Musikdirectors bei einem Verein für Concert- und Kirchenmusik. Derselbe besitzt, ausser der hierzu erforderlichen Kenntniss und Routine, ein solides Clavierspiel zu öffentlichen Vorträgen (ein Schüler *Hummel's*). Was seine Fähigkeiten im Lehren, wie in seinen Compositionen anbetrifft, so ist der Musikdirector Herr *Wilhelm Grund*, und der Musikalienhändler Herr *August Cranz* in Hamburg, gern erbötig, darüber genügende Nachricht, so wie über dessen Bedingungen zu geben. Hierauf Reflectirende können in ihren Briefen die Bedingungen gleich mit angeben. —

Das Nähere bei *L. Renovanz*, Hofbuchhändler in Rudolstadt, Fürstenthum Schwarzburg.

Es wird zum Verkauf angetragen: Musikalische Zeitungen, Jahrgänge von **1798** bis **1820**, dito von **1824** bis **1834**. Die Jahrgänge eingebunden und im guten Zustande. Zu haben bei *Friedrich Jahn* in St. Gallen in der Schweiz.

☞ Hierzu Ostermesse-Bericht 1844 von *Diabelli und Comp.* in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Mai. № 20. 1844.

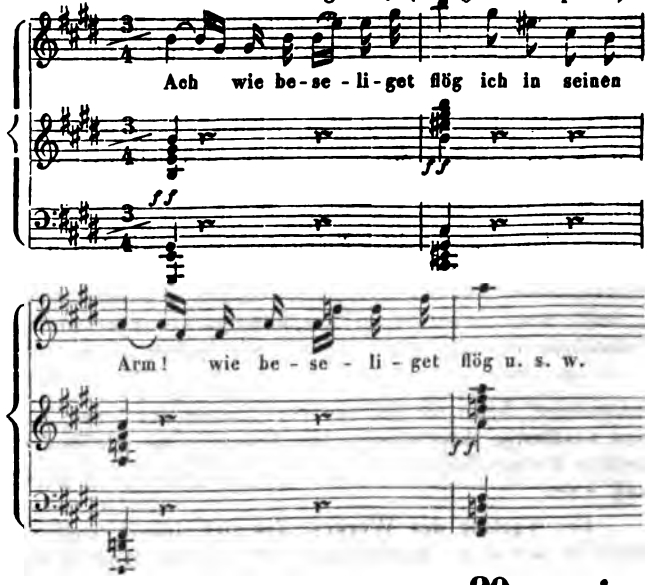
Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Petersburg. Aus Cassel. (Beschluss.) Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Nahid und Omar, eine Novelle aus den Bildern des Orients erlesen, für Gesang und Pianoforte von *A. B. Marx*. Berlin, bei Challier u. Comp. Preis 2 Thlr.

Der verehrungswürdige Verfasser hat hier eine höchst erfreuliche und dankenswerthe Gabe geboten, welche man als eine wirkliche Bereicherung der musikalischen Literatur zu betrachten hat, indem sie sich nicht wohl in eines der bisher angebauten Felder einreihen lässt. Sie gehört weder in das Gebiet der Oper, noch in das des Oratoriums oder der Cantate, sondern bildet vielmehr ein für sich bestehendes Genre, welches wir, als in ästhetischer Hinsicht vollständig genügend und den Anforderungen, die man an ein Kunstwerk stellen mag, entsprechend, den Musikfreunden zu besonderer Beachtung, den schaffenden Tonmeistern zu weiterem Ausbau angelegentlichst empfehlen müssen. „Novelle" hat der Verfasser dieses Werk genannt; allein es will uns diese Bezeichnung nicht ganz passend erscheinen, wie sie denn auch wohl nur in Ermangelung einer treffenderen gewählt sein mag, die wir, wenigstens in diesem Augenblicke, auch unsererseits nicht vorzuschlagen vermöchten. Am Nächsten tritt diese jedenfalls interessante Leistung an die Form des früherhin mehrfach angebauten Liederromans heran (z. B. Robert und Aennchen u. dergl.), über welche sie jedoch insofern hinausgedrungen ist, dass der Verfasser hier das einfache Lied zur Arie ausgedehnt, so auch (wiewohl in beschränktem Bereiche) den Chor herangezogen und überhaupt jene Form beträchtlich erweitert hat.

Der Text ist vom Verfasser aus den unseren Lesern wohl grösstentheils bekannten „Bildern des Orients" von Stieglitz so zusammengestellt, dass er ein in zusammenhängenden, sich gegenseitig ergänzenden Situationen und Lebensbildern sich entwickelndes Ganzes ausmacht, welches bei aller scheinbaren Freiheit und Lockerheit der Gestaltung, in welcher wenigstens für uns ein ganz besonderer Reiz verborgen liegt, dennoch die Klarheit und Vollständigkeit des Eindrucks nicht verfehlt, die wir von einem jeden Kunstwerke, welchen Namen es auch immerhin führen möge, verlangen. — Der Verfasser beginnt mit einer auf das Ganze und die in ihm vorherrschende Stimmung zweckmässig vorbereitenden Einleitung für das Pianoforte, reich an interessanten Modulationen, mit deren näherer Auseinandersetzung wir indess, wohl wissend, dass man solche Erörterungen in der Regel überschlägt, unsere Leser nicht behelligen wollen. Sie beginnt und schliesst in B dur und scheint uns dadurch von der darauffolgenden Arie des Omar (Tenor) in A dur, 9/8, zu scharf getrennt. Diese Arie selbst, ausgezeichnet schön instrumentirt (man sieht sich nämlich unwillkürlich genöthigt, sich an die Stelle der Clavierbegleitung Violoncellogesang und Flötenzauber zu substituiren), athmet, wie die meisten übrigen Stücke dieser reizenden Composition, südliche Schwärmerei und Liebesgluth, und bildet, für uns wenigstens, einen der Hauptglanzpuncte des Werkes, welches man durch sie sogleich von vorn herein lieb gewinnen lernt. Weniger, wie sie, aus einem Gusse gearbeitet ist die folgende Nummer, eine Arie der Nahid (der Geliebten Omar's), in welcher der Strom wechselnder Empfindungen den Verfasser vielleicht zu einem allzuhäufigen Wechsel der Tempi u. s. w. veranlasst hat. Wenigstens erfordert der gute Vortrag dieser, in einzelnen Momenten ebenfalls sehr belohnenden Arie ein tiefes Studium für die Sängerin, wenn die zum Theil etwas versteckt liegenden Intentionen des Verfassers, der schon hier, besonders in der Begleitung, auf die Catastrophe der Fabel hinzudeuten scheint, vollständig erreicht werden sollen. Der runde Vortrag derselben erfordert übrigens eine tüchtig durchgebildete Sängerin, welche, wenn sie Stellen wie die folgende, (Allegro con spirito):



glücklich zu bewältigen vermag, sich dann anderer, besser in der Stimme und in den Sprachorganen liegender und doch sehr effectvoller desto mehr erfreuen wird. No. 3. Ein Ständchen des Omar, alla Polacca, mit Männerchor, etwas an M. v. Weber erinnernd, bildet wiederum eine sehr ansprechende Partie. Ganz vorzüglich hat uns indess No. 4 „Nahid und Omar's Selam" angesprochen, ein kurzes, aber überaus zart und innig gehaltenes Andante con moto, während No. 5 „Omar im Garten," ein feurig belebtes Animato, wiederum in anderer Weise sich geltend macht. Luftig elfenhaft schwebt No. 6, ein Chor „lauschender Feen," Andantino con moto, vorüber. No. 7 „Getäuschtes Erwachen" bietet wiederum eine melodiös abgerundete, sehr gefällige Partie Omar's, welche sich überall Freunde erwerben wird. In der beim Vortrage mit besonderer Aufmerksamkeit zu behandelnden No. 8 tritt Kerim (Bass) und seine Rotte, als feindliches Princip in dem kleinen Romane, in characteristischer Zeichnung hervor, während im eingeflochtenen kurzen Duett Nahid den Geliebten, in banger, ahnungsvoller Sorge vor des Vaters Zorne, zum Hinwegeilen drängt, — um ihn, unbewusst, desto rascher den Dolchen des Feindes und seiner Mordgesellen zu überliefern, wiewohl diese Katastrophe selbst in Text und Musik mehr angedeutet, als klar ausgesprochen ist. No. 9 „Heimwärts" ist ein überaus zart hingehauchter Chor der Peri's, welche die der Erdennacht entrückten Seelen der Liebenden hinauf zum Lichte geleiten und dem Ganzen einen versöhnenden Abschluss geben.

In diesen, bis auf die Katastrophe, leicht und anmuthig vorüberschwebenden Scenen, in welchen der Verfasser das Colorit, welches sein Gegenstand erforderte, fast überall mit dem feinsten Tacte und sicheren Pinselstrichen getroffen hat, haben wir in ihm auf's Neue einen geist- und gemüthvollen Tondichter kennen und verehren gelernt, der sich in diesem Werke, wenn auch nicht in allen einzelnen darin hervortretenden Zügen, doch in vielen, ja in den meisten, als glücklichen Erfinder und überall als bedachtsam reflectirenden Meister bewährte. Dass er sich nicht, frei von dem Einflusse anderer Meister und ihrer Werke, vorzüglich eines Mozart, Beethoven, M. v. Weber, Spohr u. A., überall in vollkommen abgeschlossener Originalität bewegt hat, darüber können und wollen wir nicht mit ihm rechten, denn wir müssten da zugleich mit ihm die genannten Tondichter selbst angreifen, bei welchen auch wohl so manche Anklänge an die Werke ihrer Vorgänger erscheinen.

Ausstellungen haben wir nur wenige zu machen. In No. 1 hätte ein so gewandter Componist Seite 5 unten, beim „Nahid" das Aushalten des hohen *a* auf der Sylbe „hid" wohl leicht vermeiden können. — Eine andere unbequem liegende Stelle haben wir bereits oben näher

bezeichnet. Seite 40 fiel uns das „brennende" auf, dessen anstössige Accentuation hier ebenfalls, so wie manche andere kleine Unebenheiten, leicht zu vermeiden gewesen wäre.

Der Vortrag des Werkes, das sich dem Vernehmen nach in Berlin bei wiederholter Aufführung grossen Beifall erworben hat, erfordert einen tüchtigen und geschmackvollen Clavierspieler und eben solch einen Sänger und Sängerin, während der Chor nur einfach besetzt zu sein braucht, weshalb wir das Werk besonders zur Aufführung in Privatconcerten oder sonstigen auserwählten Cirkeln mit der Ueberzeugung empfehlen können, dass es ihnen einen hohen Kunstgenuss bereiten wird. Die äussere Ausstattung ist löblich. Dr. *K.*

Nachrichten.

Aus *Petersburg*, den 11. April 1844. Das edle Künstlerpaar, dessen Besuch alle ächten Kunstfreunde schon längst ersehnten, hat uns nun wieder verlassen; aber der Eindruck, den sie uns brachten, wird nicht so bald verschwinden; es wird ihnen ein frisches, dankbares Andenken bleiben, inmitten alles wüsten Treibens, über all' dieses halbe trügerische Musikwesen hinaus, mit dem auch wir hier ganz überschüttet werden. Möchte es den deutschen Freunden willkommen sein, einen ausführlichen Bericht über *Robert* und *Clara Schumann's* Erfolg in unserer Stadt zu hören. Wenn ich es ganz kurz vorerst zusammenfassen will, so war er, künstlerisch genommen, eminent und einzig zu nennen, wenn auch äusserlich nicht so glänzend. Die Ursachen des Letzteren sind: Verdorbenheit alles guten Geschmacks und vollkommene Geldbeutelerschöpfung durch die Italiener, zu deren neuen Opern im Herbst 1844 man so eben wieder die unsinnigsten Pränumerationen einsammelt. In den Concerten von Mad. *Schumann* waren Anfangs nur die Leute von selbständigem, nicht zu verderbendem Musikgeschmack anwesend, bis der Enthusiasmus sich dermaassen steigerte, dass sie endlich auch wie *Liszt*, Mad. *Viardot-Garcia* und *Rubini* Mode wurde, wo dann kein *homme poli* mehr sein durfte, der sie nicht gehört hätte. —

Den 3. März gab *Clara Schumann* das erste Concert, das nicht überfüllt war, aber doch von glänzendem Erfolg. Sie spielte *Liszt's* Sachen schöner, als er selbst, und enthusiasmirte besonders durch *Mendelssohn's* Frühlingslied und *Scarlatti's* grosse Etude, welche beide Stücke sie wiederholen musste. Eine *Beethoven*'sche Sonate von ihr zu hören, ist ein seltener Genuss, und er wurde stürmisch anerkannt. — Im philharmonischen Concert zum Besten der Wittwen und Waisen hörten wir wieder zwei Stücke von ihr unvergleichlich ausgeführt. Es war so grenzenloser Applaus zum Schlusse, dass ihr zu Ehren ein Pauken- und Trompetentusch ertönte, der sehr feierlichen Eindruck machte, was hier noch keinem Künstler widerfuhr. Eine öffentliche begeisterte Danksagung und das Diplom als Ehrenmitglied des philharmonischen Vereins für Mad. *Schumann* waren die äusseren Folgen davon. — In ihrem zweiten Concert trug sie unter Andern *Beethoven's* Cis moll-Sonate ganz herrlich und zum allgemeinsten Entzücken vor. Mehrere Werke von *Schumann*, als: sein Quintett und Quartett, hörten wir in Privatcirkeln, auch seine schöne erste Symphonie in einem solchen beim Grafen *Wielhorsky*, gut ausgeführt und feurig aufgenommen. In *Clara's* drittem Concert, den 12.

April, Mittags 2 Uhr, kam sein Quintett auch zur öffentlichen Aufführung mit ausserordentlichem Beifall. Das Publicum war überaus zahlreich und begeistert. Wie spielte sie aber auch! Die *Bach*'schen Fugen und *Beethoven's* Fmoll-Sonate machten grossen sichtlichen Eindruck. Der Prinz von Oldenburg lud sie einige Tage später zum Rechtsschulconcert ein, wo sie mit ihrer gewohnten Güte zuletzt noch etwas vortrug und die jungen Leute ganz ausser sich vor Entzücken brachte. So steigerte und verbreitete sich ihr Ruhm mit jedem Tage mehr bis zu ihrem Abschiedsconcert. In diesen spielte sie wieder eine Fuge von *Bach*, Concertstück von *Weber*, Lieder von *Fr. Schubert* mit grenzenlosem Beifall. Zum Schluss wurde sie zehn Male hinter einander herausgerufen und des stürmischen Beifalls war kein Ende. Jedenfalls war Mad. *Schumann* der erste und glänzendste Stern der diesjährigen Concertsaison; *so* wird sie auch allgemein anerkannt und wird als solcher noch lange in unser Musikleben leuchten.

Cassel. (Beschluss.) Das am 13. März Statt gehabte sechste Abonnementconcert bot uns meist Neuigkeiten und im Allgemeinen viel Interessantes dar. Eröffnet wurde das Concert mit einer Ouverture von *Hugo Stähle*. Diese musikalische Production berechtigt, als eines der Erstlingswerke eines hiesigen talentvollen Kunstjüngers, zu erfreulichen Erwartungen, indem aus dem Ganzen deutlich hervorgeht, dass es dem jungen Tonsetzer Ernst um das Gute sei, dass er sich mehr, als oberflächliche practische Kenntnisse, zu erwerben bemüht ist und Talent genug besitzt, um dereinst etwas Tüchtiges zu leisten. Form und Stoff des Werkes entsprechen einander bis auf den zweiten Theil des Allegrosatzes, namentlich den modulatorischen Satz vor dem zweiten Eintritte des Thema's, der uns gegen alles Uebrige zu kurz erscheint. Ausserdem fallen einige Stellen — z. B. der Schlusssatz des ersten Theils auf der Dominante — wegen ihrer Durchsichtigkeit in den Mittelstimmen des Streichquartetts gegen andere recht gut formirte Tonsätze auf, die insbesondere contrapunctisch befriedigender verknüpft sind. Diese Art des Gebrauchs der Orchesterinstrumente giebt uns zu der Vermuthung Anlass, dass die Composition zum grössten Theil am Clavier erfunden und dann erst für die Orchesterinstrumente ausgesetzt worden ist. Gegen diese Art des Componirens von Orchesterwerken ist wohl im Allgemeinen nichts einzuwenden, wenn nur allezeit die Natur der Instrumente, welche die Composition in's Leben rufen sollen, genugsam erkannt und bei der Erfindung der Gedanken angemessen berücksichtigt wird. Es enthält jedoch die Ouverture auch manche gut berechnete Effecte, wie denn überhaupt des Guten ungleich mehr, als des Mangelhaften. Die zweite Nummer des Concertes bestand aus dem eilften Violinconcert und die fünfte aus einer Sonate für Harfe und Violine von *Spohr*, der durch die Ausführung des Violinpartes in beiden Piecen dem Publicum nach langer Zeit wieder einmal den hohen Genuss gönnte, das unübertreffliche Spiel des Meisters zu bewundern. Er hatte sich diesmal, wie immer, von Seiten eines ungewöhnlich zahlreichen Concertauditoriums der unzweideutigsten Beweise der höchsten Achtung und des innigsten Dankes zu erfreuen, welche bei der Ausführung der Sonate für Harfe und Violine unsere geschätzte Harfenvirtuosin, Fräul. *Löw*, wenn auch nicht in gleichem Grade, mit ihm theilte. Wir unseres Theils können mindestens der Ausführung des Harfenpartes nicht unbedingt unsern Beifall geben, wenn wir gleich Einzelnes als gelungen bezeichnen dürfen. Mag es durch die nicht leicht zu überwindenden technischen Schwierigkeiten, oder durch eine nicht vollkommen richtige Auffassung der Composition herbeigeführt worden sein, so war es doch nicht selten störend, dass der Anschlag auf der Harfe zu wenig Modificationen erlitt und gegen das zarte und dennoch tonreiche Violinspiel oft zu hart klang. Da uns Fräul. *Löw* schon bei anderer Gelegenheit gezeigt hat, dass sie ihr Instrument mit Sicherheit und vielem Geschmack zu behandeln weiss, so dürfen wir wohl sicher annehmen, dass ein vollkommen genaues Verständniss der Virtuosin mit dem Componisten hinreichend gewesen sein würde, ein gleichmässigeres und bei Weitem innigeres Zusammenwirken zu erzielen. Als Zwischennummern zwischen den oben genannten Piecen von *Spohr* hörten wir eine Arie von *Donizetti* von Fräul. *Eder* durchaus gewissenhaft und zum Theil geschmackvoll ausführen. Die Leistung der Sängerin wurde von dem Publicum beifällig aufgenommen, uns aber würde sie mehr zum Danke verpflichtet haben, wenn ihre Wahl auf eine weniger gedankenarme Composition gefallen wäre. Ausserdem führte uns Herr Kammermusikus *Schmidt* aus Oldenburg im ersten Theile des Concertes ein Adagio und Rondo für Fagott von *C. M. v. Weber* vor. Der Virtuos behandelte sein Instrument mit Sicherheit und Geschmack; sein Spiel zeichnete sich vorzugsweise durch eine präcise, leichte und gleichmässige Ansprache der Töne vortheilhaft aus. Als einen Missgriff bei dem Vortrage dieses Concertstückes müssen wir die übermässig lange Fermate bezeichnen, welche der Künstler zum Aushalten eines einzigen Tones benutzte, ohne denselben irgend wie zu modificiren. Die zum Vortrage gewählte Composition ist geeignet, die Vorzüge des Fagottes herauszustellen. Schliesslich haben wir noch die sechste Symphonie von *Adolph Hesse* zu erwähnen, welche den zweiten Theil des Concertes ausfüllte. Dass der als trefflicher Organist bekannte *Hesse* zu den fruchtbarsten Componisten der Gegenwart gehört, beweist neben vielen anderen fleissig gearbeiteten Instrumentalstücken auch diese seine sechste Symphonie. Dieselbe hat, wie seine früheren derartigen Tonstücke, manche schätzenswerthe Eigenschaften, die schon längst rühmliche Erwähnung gefunden haben. *Hesse* arbeitet bekanntlich fast lediglich nach *Spohr*'schen Formen und benutzt dieses Meisters reiche technische Erfahrung bis auf den Gebrauch der einzelnen Orchesterinstrumente. Aber in der Regel bleibt es in *Hesse's* Werken bei dieser unbedingten Nachahmung, und wo er dieselbe aufgiebt, ist er im Moment wirklich eigener Erfindung nicht stets glücklich. Auch die vier Sätze dieser Symphonie sind in formeller Hinsicht *Spohr*'schen Tonsätzen sprechend ähnlich. Aber ausser und über diesem eigentlich Technischen und rein Formalen finden wir in diesem Tonwerke nichts Höheres, was das Ganze musikalisch nothwendig machte und allen Theilen desselben

einen mehr innerlichen, wirklich organischen Zusammenhang verliehe. Zunächst scheint uns die im ersten und vierten Satze fast durchgängig massenhafte Instrumentation nicht angemessen, mindestens bietet dieselbe in Hinsicht auf das Colorit zu wenig Abwechselung dar; ferner ist der Wechsel des Tempo's im zweiten Satze, wie auch die im vierten Satze allzuschnell wechselnde Harmonisirung der Cantilene des Mittelsatzes gesucht und die hin und wieder eingeflochtenen Fugensätzchen scheinen mehr nach kurzer Reflexion, als aus innerem Schöpfungsdrange hervorgegangen zu sein. Will man in Instrumentalcompositionen Fugengestalten auftreten lassen, so müssen dieselben wohl im Allgemeinen am Geeignetsten aus dem Thema, als dem Impuls der ganzen Tonschöpfung, gebildet werden und zu Anfang des zweiten Theiles des Tonsatzes die beste Stelle finden. Die Aufführung der Symphonie von Seiten des Orchesters war gelungen.

Ausserdem erfreute uns im Februar *Aloys Schmitt* aus Frankfurt a. M. durch seinen Besuch, und bot uns in einem Concert, welches er am 23. im Hoftheater gab, Gelegenheit, seine in der musikalischen Welt rühmlich bekannten Leistungen als Virtuos und Componist zu würdigen. *Schmitt* gehört bekanntlich der älteren Schule an, und darf wohl gegenwärtig als einer von deren würdigsten Repräsentanten angesehen werden. Sein Anschlag ist in jedem Grade der Stärke und Schwäche angenehm weich, wohlthuend egal und klangreich, sein Spiel solid und geschmackvoll, fliessend und fein nuancirt. Wir hörten von seiner Composition die Sinfonia appassionata, ein Concert für Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters, ein Rondo („Erinnerung an Field") für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, und eine freie Fantasie über Themen aus den *Mozart*'schen Opern „Figaro" und „Die Entführung." In einer jeden der hier angeführten Tonschöpfungen des geschätzten Pianisten zeigt sich ein vorherrschend ernstes, ächt künstlerisches und somit im hohen Grade befriedigendes Streben. Besondere Vorzüge derselben sind einheitsvolle und durchaus edle Haltung, wie auch interessante Verwendung der Motive und der dazu gewählten Darstellungsmittel. Dies gilt vorzugsweise von dem zweiten, dritten und vierten Symphoniesatze, welcher letztere besonders effectvoll und am Reichsten ausgestattet ist, und von dem aus drei Abtheilungen bestehenden Pianoforteconcert. Nicht schlagende, aber sehr wohlthuende und wirklich schöne Effecte sucht *Schmitt* sowohl in seinem Vortrage als in seinem Tonsatze zu erzielen, und das gelingt ihm um so sicherer, als er den letzteren, wie seinen Vortrag von dem so häufig erwähnten neuromantischen — in mehrfacher Anwendung geradezu unmusikalischen — Wesen rein erhält, das leider auf so viele schätzbare jüngere musikalische Talente wahrhaft epidemisch influirt. *Schmitt* spielte vor einem kleinen, aber gewählten Publicum, das seine Tendenz zu würdigen vermochte und dem als Virtuos, Componist und Lehrer verdienten Altmeister die aufrichtigste und innigste Verehrung mit freudigem und dankerfülltem Herzen darbrachte. Mit gewohnter Bereitwilligkeit unterstützten Fräul. *Löw* und Herr *Derska* den Concertgeber durch zwei sehr befriedigende Gesangvorträge. Ausserdem kam *Spohr's* Ouverture zum „Alchymisten" zur Aufführung, welche, wie alle übrigen Productionen, gut executirt, bei dem Publicum eine sehr beifällige Aufnahme fand.

Am 9. März ist *Lortzing's* dreiactige komische Oper „Die beiden Schützen" hier zum ersten Male zur Aufführung gekommen. Dieselbe war zwar von einem weit geringeren Erfolg, als dessen „Czaar und Zimmermann," begleitet, fand jedoch bei dem Publicum um so mehr eine gerechte Anerkennung, als alle Mitwirkenden um das Gelingen der Aufführung nach Kräften bemüht waren. Die Oper enthält weder hervorspringende scenische, noch musikalische Effecte. Die Solosätze bieten wenig melodisch Mannichfaltiges und gemüthlich Ansprechendes, dagegen gewähren die Ensemblestücke mehr Interesse, indem sie vorzugsweise characteristisch sind und sich, wenn auch nicht durch anziehenden melodischen Schwung, doch durch einen dem Gegenstande der Darstellung angemessenen, leichten Fortgang auszeichnen, der, wie die Erfahrung lehrt, nicht leicht zu erhalten ist und allein schon *Lortzing's* höchst bedeutendes Talent und gründliche musikalische Bildung ausser Zweifel setzt. Die Gesangpartieen bieten den Ausführenden zwar keine besonderen Schwierigkeiten, aber auch keine hervorleuchtenden und eigentlich dankbaren Cantilenen. Mit der Auffassung und Ausführung von Seiten unseres Sängerpersonals — mit einigen Ausnahmen, und vorzugsweise abgesehen von Allem, was nicht wesentlich zur Darstellung der Rollen gehörte — erklären wir uns einverstanden.

Am 5. April (Charfreitag) fand, wie alljährlich, in der Hof- und Garnisonkirche die Aufführung einer Kirchenmusik Statt. Wir hatten uns diesmal der dankenswerthen Production des Oratoriums „Der Messias" von *Händel* zu erfreuen, bei welcher unter *Spohr's* Direction die hier bestehenden Gesangvereine (der Cäcilienverein, die Singacademie und die Liedertafel), ein Theil des Opernpersonals und die Mitglieder der Hofcapelle mitwirkten. Die Composition wurde nicht in ihrer ursprünglichen Form, sondern mit der *Mozart*'schen Instrumentation gegeben, welche unserer Meinung nach zeitgemäss und mehr, als die *Händel*'sche, geeignet ist, das grossartige Tonwerk, und namentlich die Chöre desselben, in dem weiteren Raume der Kirche glänzend hervorzuheben. Die Solostücke hatten die Damen *Löw* (Sopran) und *Schaub* (Alt), und die Herren *Derska* (Tenor) und *Föppel* (Bass) übernommen, und wir gedenken mit Vergnügen der Ausführung der Piecen für Tenor No. 2 in E dur „Tröstet mein Volk," No. 3 „Alle Thale erhöhet" und No. 36 in A moll „Du zerschlägst sie," ferner der Arie für Sopran No. 17 in B dur „Er weidet seine Heerde," wie auch der Solostücke für Bass No. 11 in H moll „Das Volk, so im Dunkeln" und No. 34 in C dur „Warum toben die Heiden." Minder gelungen war die Ausführung der Altpartie, und als ungenügend müssen wir den Vortrag der Arie No. 8 in D dur „O du, der Gutes predigt" bezeichnen. Von den Chören wurden am Besten ausgeführt: No. 19 in G moll „Sieh', das ist Gottes Lamm," No. 23 in F dur „Wie Schaafe geh'n," No. 30 in F dur „Hoch thut euch auf," und No. 37 in D dur „Hallelujah," welcher letzte Chor in Hinsicht auf die Wirkung wahrhaft grossartig und mit *Mozart's* mächtiger Instrumentation glänzend und unaussprechlich effectreich hervortrat. Wie hierin, so auch

in dem Chore No. 23 leisteten Sänger und Orchester Vortreffliches; auch zeichnete sich Letzteres in den meisten anderen Nummern rühmlich aus. Was die Ausführung anderer Chorstücke anlangt, so haben wir in den figurirten Sätzen nicht allezeit die gewünschte Wirkung wahrgenommen. Die bewegteren Passagen, welche zum Theil das Gepräge der Zeit an sich tragen, erfordern so viel Gleichheit und Nachhaltigkeit des Klanges, wie man bei den Dilettanten unserer Tage — ja selbst bei den Sängern von Beruf — immer seltener antrifft. Man zieht bei der Darstellung von Gesangstücken gegenwärtig nur zu oft vor, nach den Extremen auszuschweifen, statt nach der rechten Mitte zu zielen und von da aus den Maassstab für die Extreme zu nehmen. Diese eben nicht zu vertheidigende Neigung hat namentlich bei dem Solovortrag einen sehr schädlichen Einfluss auf jede ästhetisch musikalische Darstellung. Doch, um wieder auf die Executirung einzelner Chorsätze zurückzukommen, so meinen wir mit Beziehung auf das oben Erwähnte, dass in den Chören No. 18 in B dur „Sein Joch ist sanft," No. 31 in B dur „Gross war die Menge" und No. 35 in C dur „Auf, zerreisset die Bande" wohl etwas mehr hätte geleistet werden können. Der dritte Theil des Oratoriums ist aus uns unbekannten Gründen nicht aufgeführt worden. *O. K.*

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Hat sich der einst leuchtende Stern der schönen Gabussi wirklich verdunkelt? Diese noch junge Sängerin und beste Schülerin der berühmten Bertinotti, aber von den heutigen Massenopern, eben so wie ihre Colleginnen, hart mitgenommen, hat hier in der zum dritten Male gegebenen Saffo von Pacini wenig befriedigt, und es verlautet allgemein, dass sie der Opera seria Lebewohl sagen und auf das ihrem ganzen Wesen mehr zusagende Genere buffo ihr Augenmerk richten will. Bassist Valli, der seinen Part nur ungern singende Tenor Pancani, die Altistin Orlandi, trugen zum Theil das Ihrige zum Falle der Oper bei, deren jedesmalige Vorstellung stets leere Theater hatte. Donizetti's Maria Padilla, in welcher die brave Bertolotti, Tenor Cuzzani, der Anfänger-Bassist Paolo Baraldi, nebst der Comprimaria Combi wirkten, ging es nicht besser, wiewohl die Prima Donna und der Tenor zuweilen beklatscht wurden. Ein einheimisches Blatt meinte auch, die Maria Padilla halte keinen Vergleich aus mit den vorausgegangenen drei Capolavori (Meisterstücken) del somme Pacini. Dieser wird überhaupt seit vorigem Jahre, in welchem er bekanntlich seine Maria d'Inghilterra und Medea hier componirte, in allen sicilianischen Zeitschriften der Unsterbliche genannt. Beide Opern wechselten hierauf mit Letzterer ab, weil die Medea der Theatercasse weit günstiger war. In Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo, deren Musik wenig gefiel, und worin die Gabussi, die Austin, Tenor Mei und Bassist Torre sangen, that sich die Gabussi weit besser hervor, und erschien darauf im hellen Lichte in Rossini's Barbiere. Ganz zu Ende gab man noch die süsslich weinerlich langweilige Beatrice di Tenda von Bellini und beklatschte meist die Bortolotti.

Es soll eine neue Impresa dieses königlichen Theaters, mit weit vortheilhafteren Bedingungen, gebildet werden. Die Regierung giebt eine jährliche Beisteuer von 17,000 Ducati (ein Ducato ist etwas mehr als 1½ Augsburger Gulden), die Pachtung dauert sechs Jahre vom weissen Sonntag (domenica in albis) an; der Impresario muss alle Theaterlasten auf sich nehmen, bis zum 20. September Opere buffe, vom 1. October bis zur Passionswoche Opere serie geben (wobei ihm die jedesmal zu haltende Gesellschaft genau specificirt ist); von ersteren müssen wenigstens drei, von letzteren wenigstens vier wöchentlich, jedes Jahr überdies acht Opern (drei alte, vier für Palermo neue, und eine eigens von einem Maestro siciliano componirte) gegeben werden, das Orchester mit guten Professori besetzt sein u. s. w.

Messina. Mehrere Zeitschriften mögen vom Gange der hiesigen Oper Fröbliches berichten, so viel sie wollen: es sah diesen Carneval gar nicht so fröhlich aus. Die Armenia, eine Sängerin zweiten Ranges, der ganz fertige Tenor Genero, der nicht berühmte Bassist Scapin u. s. w., was hilft da aller Wetteifer? Die Sache wird sehr oft dadurch nur ärger. Man denke sich z. B. nur einen Wetteifer des heute unter den Sängern so allgemeinen Distonirens, wo Einer um einen Viertelton zu tief, der Andere um einen Viertelton zu hoch singt oder schreit (wie das unlängst auf der Scala zu Mailand zwischen Marini und Ferri im famösen Duett der Puritani der Fall war)! Dass es unsern Virtuosi in Pacini's Fidanzata Corsa, in Donizetti's Maria Padilla und Linda di Chamounix dann und wann nicht an Beifall fehlte, ist Alles, was hierüber zu sagen ist.

Catania. Dieser Geburtsort Bellini's und Pacini's fand an Donizetti's Linda di Chamounix keinen Geschmack, applaudirte jedoch die Parepa in der Titelrolle mehr, als den Tenor Nerozzi, die Altistin Cappelli und die Bassisten Cappelli, Tozzoli und Donadio. Während eine andere Gesellschaft Mercadante's Giuramento, worin man blos im dritten Act den köstlichen Canto italiano, sonst aber lauter harmonisches Zeug zu hören glaubte, über die Bretter gehen liess, machte die Parepa darauf in der Norma des beweinten Landsmannes Furore; Alles war wonnetrunken, sogar im Finale des zweiten Actes, wo die singende Prima Donna zugleich weinte. Damit aber das Publicum nicht selbst weinen möge, wechselte man die Norma zuweilen mit Fioravanti's Ritorno di Pulcinella ab (hier in Süditalien im Original), worin die Rondini, die Herren Tarrioli, Tajo, Donadio, Letzterer besonders in der Maskenrolle, sämmtliche Zuhörer nur zum Theil belustigten, weil man in diese Opera buffa Serj-Stücke von Ritter Donizetti einlegte. Dass aber dessen Maria di Rudena so gefallen konnte, das gehört zu den sicilianisch-musikalischen Mirakeln.

Caltagirone. Eine auf die Neige gehende Prima Donna Namens Pogetti, eine Comprimaria Griffo, ein Tenor Varrial und ein Bassist Varvaro gaben, für dies Theater ziemlich gut, Donizetti's Lucia di Lammermoor, Rossini's Barbiere di Siviglia und Raimondi's Ventaglio.

Reggio (Calabrien). Herrn Nicolai's Templario ging so so; das Ehepaar De Baillou waren die Begünstigtesten.

Catanzaro. In Donizetti's Figlia del Reggimento und Mercadante's Gabriella di Vergy trugen die Prima Donna Adelaide Quattracchi und der Bassist Luigi de Vita den Sieg davon.

Foggia. Die Servoli erhielt wohl Beifall in Donizetti's Maria di Rudenz, weil sie schön von Person ist und eine schöne Stimme hat, aber weder ihr Gesang, noch ihre Action verdienen das Beiwort: vortrefflich. Pacini's Saffo mit der Sedelmayer und der Campobello (einer Polin) ging weit besser, desto schlechter Donizetti's Figlia del Reggimento, und desto besser nachher seine Lucia.

Teramo. Die Rosina Bianchini aus Jesi, die Altistin Teodolinda Broglio aus Macerata und Bassist Savino Galli aus Osimo (sämmtlich Nachbarstädte im Kirchenstaat) haben sich hier in der Lucia di Lammermoor und in der Saffo Ehre gemacht.

Chieti in den Abruzzen, zur Römerzeit Teate Arrucinorum, bereitet für nächsten Frühling die pompöseste Stagione, welche diese kleine Stadt je gesehen und gehabt: Sänger und Orchester sollen circa 150 Individuen betragen. Der Bassist Giovanni Lauri hat zwei Sängergesellschaften, eine seria und eine buffa, engagirt. Zu ersterer gehören die Prime Donne Tramontani, Panzarani, die Tenore Nucelli und Stöger, die Bassisten Battaglini und Arduino; zur zweiten: die Carletti, Tenor Damiani, Buffo Donadio und Bassist Carini. Gegeben werden vier Opere serie: Ines di Castro von Persiani, Adelia und Maria di Rudenz von Donizetti, Fidanzata Corsa von Pacini (unter uns gesagt, eine langweiliger, als die andere, die erste am Allermeisten); vier Opere buffe: Le due gemelle, Cenerentola, La Casa di tre artisti, Don Pasquale; überdies am Feste des Schutzheiligen S. Giustino, Rossini's Meisterstück, dessen Stabat mater, das nach der so eben (7. März) von einer einheimischen Zeitschrift gemachten Aeusserung „die ganze Welt entzückt und gerührt hat" (nur Deutschland nicht).

Neapel (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Wiederholte ältere Opern: (am Meisten) Fidanzata Corsa, Lucia di Lammermoor, Beatrice di Tenda, Puritani, Giuramento, Osteria di Andujar; (am Mindesten) Norma, Linda di Chamounix, Ventaglio, Anna la Prie, Elisir, 1000 talleri, Dopo mezza notte, Maria Padilla: wohlverstanden, fast nie ganz allein, sondern allermeist zwei oder drei Acte, auch Acte und mehrere einzelne Stücke aus verschiedenen Opern, also eigentliche Pasteten; letztere besonders beim sogenannten Appalto sospeso, bei welcher Gelegenheit die gegebenen Harlekinaden bis nach ½1 Uhr dauerten; vor 12 Uhr gehen bereits mehrere Theaterlampen aus, das Publicum lacht, gähnt, brummt und pfeift. Die Sänger kennen die Leser längst. Unter den Damen ist die Goldberg aus Wien die Beste, die Gruiz, die Altistin Taglioni so so, die Bishop....., der einst sehr gute Tenor Basadonna auf der Neige, Tenor Fraschini = transeat, Bassist Coletti (Filippo) vortrefflich; die Goldberg und Coletti ausgenommen, ist Alles zusammen, Oper und Sänger, in einem beklagenswerthen Zustand auf diesen königlichen Theatern, so wie es bei allem hier und da anscheinenden Glanze in ganz Italien der Fall ist. Die heutige mit ihren Gräuela entstandene Opera terribile (nicht mehr seria) ist in jeder Hinsicht schrecklich; das Buch an und für sich, der grosse Aufwand von Vocal- und Instrumentalmassen in den höchsten Lagen, das babylonische Gewirr von Harmonie und Dissonanzen, das für höhere Musik ganz ausgeartete musikalische Gehör, der Ruin vieler Sänger und Instrumentalisten.... So manche Opera seria ist, im Vergleiche mit dieser Opera terribile, so zu sagen eine buffa geworden, und, beim wahren Lichte betrachtet, mit sehr wenigen Ausnahmen, ist alle heutige italienische Opernmusik — salva venia — eine coquette, perfide, graziöse Fäulniss. Meinem theuren Vaterlande, wo sie jetzt weit mehr, als sonst, grassirt, steht noch so manche Freude bevor. Der wieder aufgetauchte Pacini wird wahrscheinlich Berlin nächsten Herbst mit seiner Gegenwart beglücken. Und Verdi! ja, dieser, ausser Wien, in der Teutonia ganz unbekannte Maestro überragt jetzt die sich bereits überlebt habenden Rossini, Bellini und Pacini, ja den Maestro Partout Donizetti. Und wenn letzthin in der Mailänder musikal. Zeitung No. 11, vom 17. März, in einem Artikel über Meyerbeer der Satz aufgestellt wird: Mozart sei der grösste Tonsetzer gewesen, den je die Welt gehabt (der Artikel ist von einem mir ganz unbekannten Deutschen), und gleich unten Jemand in einer Note sagt, er halte vielmehr Rossini dafür (worüber Letzterer gewiss lachen wird), so werden gar Viele jetzt behaupten: nein, Verdi ist es. Sonderbar, selbst jene Italiener, die mit manchen ihrer Mitmenschen jenseits der Alpen behaupten: Haydn und Mozart seien nach Beethoven nicht mehr zum Anhören, sind bei dem Worte „Verdi" voll Respect. Also Deutschland, Aufmerksamkeit und Geduld! (S. übrigens *Venedig*.)

In einem veröffentlichten, aus Paris 5. November 1843 datirten Brief von Donizetti an Mercadante empfiehlt er ihm mit der grössten Wärme die Partitur seiner auf S. Carlo zu gebenden *Caterina Cornaro*. Unter Anderm sagt er: „Nimm darin vor Alles das, was Du im ganzen Sinne des Wortes für nützlich hältst; verlängere, verkleinere, übertrage *(trasporta)*, instrumentire, betrachte es als Deine eigene Sache u. s. w." Diese am 18. Januar zum ersten Male gegebene Oper ist indessen verunglückt. Wie war es auch anders möglich? Seit vorigem Frühjahre hat Donizetti seine Maria di Rohan für Wien, darauf seinen Don Sebastiano für Paris, wo er zugleich sehr Vieles in der eben benannten Maria di Rohan für's italienische Theater umarbeitete, die Caterina Cornaro componirt, und Ende October auch bereits beendigt; das heisst die Sache freilich zu weit treiben. Die Neapolitaner Journale haben ihn zwar streng getadelt, Einige schrieben sogar den Fall der Oper dem Umstande zu, dass sie im Norden componirt worden ist, worauf sich Donizetti abermals in einem, an einen gewissen Ghezzi aus Wien 31. Januar 1844 datirten, in mehreren einheimischen Blättern veröffentlichten Schreiben verantwortet, worin es unter Anderm heisst: „Von Andern machen lassen? .... hatte ich vielleicht keine Zeit? schreibe ich nicht mit Leichtigkeit? — Reminiscenzen! Und wer hat keine? Gestohlen! wer stiehlt nicht? Ich wiederhole es, ich habe den Fiasco verdient, aber die Duetten, das Quartett u. s. w." — Eine andere neue

und zweite Oper des Herrn *Battista*: *Margarita d'Arragona* betitelt, beweist, dass dieser Maestro etwas vorwärts geht, wohlverstanden relativ im heutigen Zustande der Oper. Die Goldberg (Titelrolle) und Coletti waren die Begünstigtesten. Eine dritte für Fondo componirte neue Oper *Fenicia*, von dem neuen Maestro *Francesco Chiaramonti*, machte einen solchen schrecklichen Vocal- und Instrumentallärm, dass man namentlich in der Stretta des Finals auf seine Ohren bedacht sein musste; auf dem grossen Theater San Carlo war dieser schreckliche Lärm etwas minder vernehmbar. Im März gab man, mit sehr geringem Erfolge, die hier neue Oper Ettore Fieramosca, ursprünglich vom Maestro Mariano Manzocchi für Spanien componirt.

(Teatro Nuovo.) Sonderbar wurden hier die Opern weit weniger zerrissen gegeben, als auf S. Carlo und Fondo. Von den ältern waren es: (am Meisten) Luisetta, Linda di Chamounix, Scomessa, Notaro d'Ubeda; (am Mindesten) Sordello, Giuramento, Barbiere, Figglia del Reggimento, Ventaglio, Campanello, Marito desperato u. A. *Fioravanti's* neue Oper: *I Zingari*, machte ziemliches Glück. Fioravanti ist hier auch der einzige, der für Pulcinella schreiben kann, welche Maske im Carneval, besonders auf diesem Theater, unentbehrlich ist. Sie hat einige hübsche Stücke; die sogenannten Parlanti sind interessant. Die Sänger dieses Theaters: die Rebussini, Vilmot, Favante, die Herren Labocetta, Zoboli, Casaccia, Fioravanti, Coletti (Domenico), sind aus den vorigen Berichten bekannt. Von der Favante (s. den vorigen Quartalbericht unter dieser Rubrik) ist noch zu bemerken, dass sie eine Engländerin Miss Edwards ist, und künftigen Frühling wahrscheinlich in London singen wird.

(Teatro Fenice.) Hier werden gewöhnlich die Opern von den königlichen Theatern und vom Teatro Nuovo von meist sogenannten Sängern nachgehudelt.

Hiesige Blätter bezeigen ihr Bedauern, dass *Fanny Goldberg*, die angeblich in den Ehestand tritt, der Scene ihr Lebewohl sagt. Sie ist, eben so wie die berühmte *Unger*, eine Wienerin, debütirte in Italien auf der Mailänder Scala im Jahr 1838, worauf sie in Florenz, Turin, Padua, Triest, Verona, Venedig, endlich hier als achtbare Sängerin mit Beifall sang. Sie hat von dem berühmten Sopranisten *Velluti* goldene Lehren erhalten.

Die *Bishop*, deren Contract am 19. Februar endigte, wurde vom 20. Mai an auf andere 9 Monate für die königlichen Theater gewonnen. Einstweilen giebt sie Concerte, und ihr erstes, in Gesellschaft des Harfenisten *Bochsa*, hatte am 6. März auf dem Teatro Fondo Statt, wo sie im Costüm verschiedene Scenen vortrug.

Herr *Pietro Casella*, der viele Jahre am hiesigen Conservatorium als Lehrer des Pianoforte und Accompagnements angestellt war, auch einige Opern zu Neapel, Florenz, Rom und Mailand, überdies viele Kirchenmusik componirt hat, ist vorigen 12. December in sehr hohem Alter gestorben.

Das hiesige Journal Lucifero, welches seit Anfang d. J. viele „Cesare Malpica" unterzeichnete musikalische Artikel seinen Lesern auftischt, erzählt unter andern possirlichen Dingen (wörtlich): „*Jos. Haydn* und *Mozart*, ja *Haydn*, Verfasser der Schöpfung und der Sieben Worte, der unnachahmliche Instrumentalcomponist, *Mozart*, Verfasser der Nozze di Figaro und des Requiems, der Coloss der Kirchenmusik und der Oper, sind aus unserer Schule hervorgegangen: Ersterer als unseres *Porpora* Schüler, der zweite ein Zögling des Conservatorio della Pietà." (!!!) Weiter wird gesagt: „*Beethoven*, *Haydn's* Schüler, folglich aus der Neapolitaner Schule hervorgegangen, liess, als er sein Te Deum aufführte, Kanonen lösen." (!) Als von *Rossini* gesprochen worden ist, den Neapel, weil er da einige Opern componirt, wenigstens seinen Sohn nennen kann, heisst es auf einmal in einer eigenen §: „Hier wollen wir eine Betrachtung anstellen. Hat *Rossini* eine Revolution in der Musik hervorgebracht? O gewiss, die Urheber davon waren *Haydn* und *Mozart*, Zöglinge von Neapolitaner Meistern. *Mozart*, minder methodisch, als *Haydn*, hatte eine Phantasie voll reicher Bilder, und immer eine heisse; man sieht in ihr die Flamme der Neapolitaner Sonne *(sic)*." Hierauf wird noch Vieles von diesem grossen Genie, von dieser Neapolitaner Pflanze *(pianta uscita dal nostro vivajo)* gesprochen. „*Beethoven*," heisst es weiter, „bildete das Triumvirat. Ein Schüler *Haydn's* (also aus der Neapolitaner Schule), ging er gleichen Schrittes mit seinem Lehrer und mit *Mozart*; vielleicht übertraf er sie an kühnen Combinationen und minderer Abhängigkeit von den strengen Regeln." (NB. In der folgenden Nummer sagt derselbe Verfasser bei Gelegenheit einer unlängst im hiesigen Conservatorium gegebenen musikalischen Academie, wo unter Anderm auch *Beethoven's* D-Symphonie vorgetragen wurde: „Beim ersten Tempo, in der ersten Hälfte der Academie, glaubte man, ein Tauber habe es gemacht, wie es *Beethoven* auch war; aber die nachfolgenden Andante, Menuett und Finale haben sein Genie und seinen Geschmack beurkundet.") „Der grosse Pesareser schmolz diese drei Genie's (man höre!), die aus jenen der Neapolitanischen Meister entstanden sind, in das seinige zusammen, und fügte seine eigenen Eingebungen hinzu. Demnach" (schliesst der Artikel) „wohin Du Dich auch wendest, findest Du die Suprematie der Neapolitaner Schule." (Espero, No. 50, 5. 6. 7, vom 17. Januar, 5., 13. und 20. März d. J.)

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Halevy's neueste Oper: „Der Lazarone," scheint in Paris kein besonderes Glück gemacht zu haben.

Statt der deutschen Oper wird Paris im bevorstehenden Sommer eine spanische Oper haben, wovon man sich bereits Wunderdinge erzählt. Die reizendsten Andalusierinnen sollen in ihrer reichen und malerischen Nationaltracht singen; die Vorstellungen finden im Saale der italienischen Oper Statt und sollten Anfang Mai's beginnen.

Molique hat in Petersburg Furore gemacht; in einem Concerte wurde er neun Male gerufen. Unter andern hatte er zum Besten des dortigen Krankenhauses für arme Kinder ein Concert gegeben und erhielt zum Danke dafür einen prachtvollen silbernen, vergoldeten Pocal mit der Inschrift: *L'hôpital des enfans-pauvres au talent bienfaisant de Mr. Bernard Molique, le 22. Février 1844, Petersbourg.*

In der Protomothek des Capitols zu Rom, der römischen Walhalla, vermisst man noch das Marmorbildniss des Principe della musica, *Palestrina*; jetzt soll ihm nun ein Platz daselbst neben *Marcello*, *Corelli*, *Paisiello* und *Cimarosa* werden. Der um die Kirchenmusik vielfach verdiente Abbate Don *Fortunato Lantini* hat bereits sein Portrait durch eine academische Feier vor zahlreichen Theilnehmern inaugurirt; der Bildhauer *Galli* wird es in Marmor ausführen. — Noch vor diesem Acte hatte der König von Preussen *Palestrina's* Büste dort bestellt. (Vergl. den vorigen Jahrgang dieser Blätter, Seite 938.)

Die österreichische Hofoperasängerin Fräul. *Jenny Lutzer* zu Wien hat sich mit dem Schriftsteller Hofrath *Dingelstädt* vermählt.

Nach dem Heidelberger Journal wird das Musikfest, welches für dieses Jahr projectirt war, wegen des sehr geringen Erfolgs der dazu veranstalteten Subscription nicht Statt finden.

Ankündigungen.

So eben versende ich unter Andern als Neuigkeit:

Netzer, Joseph, Ouverture zur Oper: ***Mara***, für Pianoforte allein. 10 Ggr.
— — Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen. 18 Ggr.
— — Spanischer National-Tanz und Ballet für Pianoforte aus derselben Oper. 8 Ggr.
— — Hochzeits-Marsch für Pianoforte allein aus ders. Oper. 4 Ggr.
— — Derselbe für Pianoforte zu vier Händen. 6 Ggr.

Braunschweig, den 8. Mai 1844.

Johann Peter Spehr.

Bei uns ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Sicherer Schlüssel
zur Kunst der
Clavier-Virtuosität,
oder
die gesammte Technik, d. h. Lehre von der Fingersetzung und dem Fingermechanismus beim Clavierspiele überhaupt
auf
ihre ersten, überall ausreichenden und sicher leitenden Grundsätze zurückgeführt.
Ein unentbehrliches Hand-, Lehr- und Hülfsbuch für alle Clavierspieler, Lehrer und Lernende des Clavierspiels
von
G. Schilling.
Kl. 4. 1 Thlr. 6 Ggr. oder 2 Fl.

Stuttgart. **Hallberger**'sche Verlagshandlung.

Am 1. Juni d. J. erscheint in meinem Verlage mit *Eigenthumsrecht*:

Netzer, Joseph, *Mara.* Romantische Oper in drei Acten von *Otto Prechtler*; im vollst. Clav.-Auszuge vom Componisten.

Braunschweig, den 8. Mai 1844.

Johann Peter Spehr.

Neue werthvolle Musikalien,

welche in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Bree, Holländischer Lieblingsgesang: Adolph an Marien's Grabe, mit deutschem und holländischem Text. ½ Thlr.
Choix de 3 Romances favor. (mit französ. u. deutsch. Text) par Mlle. Lia Duport. No. 326 — 328. La mule (Das Maulthier). — La Fée (Die Fee) par Duport. — La Samaritaine (Die Samariterin). à 5 Sgr.
Damcke, 4 Rondos faciles p. Piano. Op. 18. No. 1. Marche de Marie (Die Tochter des Regim.) de Donizetti. No. 2. Air de Niobe de Pacini. No. 3. Cortez de Spontini. No. 4. Teufels Antheil. à ⅓ — ½ Thlr.
Faisst, Lieder u. Balladen f. eine Singstimme. Op. 1. ¼ Thlr.
Gumbert, Walzer-Impromptu mit Gesang f. Orchester 17½ Sgr., f. Piano 5 Sgr. Ob ich dich liebe? (Ah! si je t'aime?), dito mit Guitarre à 5 Sgr.
Händel, 4° Concerto p. Piano ou Orgue avec Acc. de l'Orchestre, rédig. par Mortier de Fontaine. 1½ Thlr.
Hünten, Franç., 4 Rondinos p. Piano. Op. 21. 12½ Sgr. Fantaisie sur la Donna del Lago. Op. 24. ⅓ Thlr. Thême „An Alexis." Op. 26. ⅓ Thlr.
Klage, Die Tonleitern der Dur- u. Moll-Tonarten mit Accorden u. Schluss-Cadenzen f. Pfte. 2. verb. Aufl. ⅓ Thlr.
Kullak, Transcriptions p. Piano. Op. 6. No. 12. Egmont de Beethoven. ⅝ Thlr. Air d. l. Favorite p. Piano à 4 ms. ⅓ Thlr.
Liszt, F., Buch der Lieder f. eine Singst. m. Piano. Bd. II. enth. 6 lyrische Gedichte mit deutsch. u. franz. Text. 2 Thlr.
— — Bulhakow's russischer Galopp für Piano. ⅓ Thlr.
Louis, Les Plaisirs de la Valse de Strauss p. Piano et Violon concertante. Op 58. Liv. III. ⅔ Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, Trois Allegros p. Piano. No. 1. tirés du Quatuor, I et II, par F. de Tengnagel. à ⅖ Thlr.
Moscheles, Fétis, Kullak, Practischer Theil der Methode des Pianofortespiels. Lief. 4, 5, 6, zum Gebrauch beim Unterricht Ihrer königl. Hoh. der Prinzessinnen Louise u. Anna v. Preussen. Subscr.-Pr. à ⅔ Thlr. (Ladenpr. à 1 Thlr.)
Puget, Nouvel Album de chant p. 1844. — 12 neue in den Pariser Soiréen beliebte Romanzen mit Piano 1⅕ Thlr., einzeln erschienen à ¼ — ⅓ Thlr.
Russisches Lieblingslied „Komm, o Freund" f. eine Singstimme u. Piano, mit russ. u. deutschem Text. ¼ Thlr.
Schachner, La tempête. Etude pour Piano. Op. 1. ⅓ Thlr.
Wolff, Ed., 8 nouv. Polkas favor. p. Piano. 2 Liv. à ⅓ Thlr.
Weber, C. M. v., Ouverture zum Freischütz in Partitur 1⅔ Thlr. Früher erschienen die Ouverturen zu Oberon und Jubel-Ouverture in Partitur, für Orchester, für 2 Pianos zu 8 Händen.

Nächstens erscheint mit Eigenthumsrecht:

Liszt's *ungarischer Sturmmarsch* für das Orchester in Stimmen. — Heroischer Marsch in ungarischem Style für Piano.
Döhler, Th., Grande Fantaisie de Concert sur la Favorita, Opéra de Donizetti, pour Piano et à 4 mains.

Es wird zum Verkauf angetragen: Musikalische Zeitungen, Jahrgänge von 1798 bis 1820, dito von 1824 bis 1834. Die Jahrgänge eingebunden und im guten Zustande. Zu haben bei *Friedrich Jahn* in St. Gallen in der Schweiz.

Avertissement.

Um etwaige Missverständnisse zu verhüten, benachrichtige ich meine geehrten Herren Geschäftsfreunde, dass ich nicht meinen Verlag *insgesammt*, sondern nur einen *Theil* und namentlich den ältern, meistens aus Concurrens-Artikeln bestehenden Theil desselben, an Herrn *Chr. Bachmann* in Hannover, verkauft habe. Der vollständige Catalog meines neuern und neuesten Verlags, welcher nun, mit Ausnahme einiger wenigen Artikel, ausschliesslich aus *Original-Werken* besteht, wird in diesen Tagen versendet.

Braunschweig, den 8. Mai 1844.

Johann Peter Spehr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Mai. № 21. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Prag. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Fünf Gesänge von *Otto Prechtler* und von *Goethe*: Liebesgruss; Nächtliche Wallfahrt; Aus der Ferne; Abendkühle; Ich wollte in die Ferne gehen, für eine Singstimme und Piano(forte), componirt von *J. Hoven*. Op. 30. Berlin, bei Schlesinger. Preis 20 Sgr.

Der Verfasser dieser Lieder, welche durchgehends eine gewandte, geschmackvoll durchgebildete Feder verrathen, hat sich von der breiten, von Hunderten ausgetretenen Strasse trivialer Mittelmässigkeit in anerkennungswerther Weise fern zu halten gewusst, und wir haben wiederholt diese Compositionen mit Interesse und Wohlgefallen gehört. Keine einzige derselben dürfte Diejenigen, welche mit dieser schätzbaren Sammlung sich näher vertraut machen, unbefriedigt lassen. Ganz vorzüglichen und allgemeinen Beifall glauben wir indess dem Gesange No. 3 „Aus der Ferne" versprechen zu dürfen, welcher den trefflichsten sich anreiht, die uns neuerdings bekannt geworden. Die Ausstattung ist löblich.

Drei komische Lieder: 1) Die drei Schneider, von *Herlosssohn*, 2) Es bleibt beim Alten, von *Geisheim*, 3) Noah's Testament, von *Grünig* (mit Chor ad libitum) für Bariton oder Bass und Piano(forte), componirt von *C. G. Reissiger*. Op. 172b. Leipzig, bei Klemm. No. 1. 7½ Ngr. No. 2. 5 Ngr. No. 3. 5 Ngr.

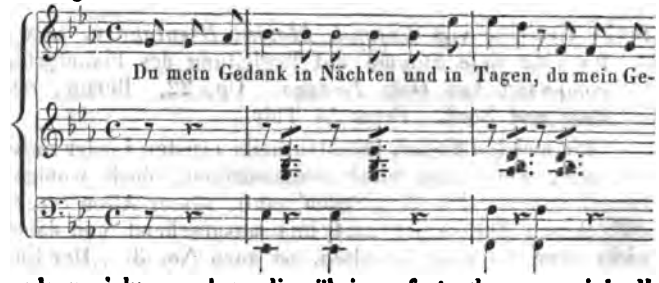
Diesen anspruchslosen Liedern, auf heitere Unterhaltung in geselligen Kreisen berechnet, dürfen wir bei Liebhabern eines gemüthlichen Scherzes Beifall versprechen, welchen sich vorzüglich „Noah's Testament" erwerben möchte. Dass sie in abgerundeter Form hervortreten, braucht bei diesem so verdienstvollen Componisten wohl kaum besonders bemerkt zu werden. —

Zwei Lieder: 1) „In den Augen liegt das Herz" und 2) „Ob ich dich liebe" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *A. Neithardt*. Op. 129. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 12½ Sgr.

Diese Lieder sind in der gewohnten leichten, gefällig ansprechenden Weise des Verfassers geschrieben und werden den Freunden seiner Muse willkommen sein.

Das Mädchen am Grabe. Die weisse Rose. Die gebrochene Blume. Drei Lieder in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Möser*. Op. 14. Berlin, bei Paez. Preis 15 Sgr.

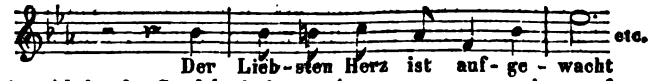
Um unseren verehrten Lesern zu zeigen, was sie von diesen Liedern zu erwarten haben, setzen wir den Anfang des zweiten her:



und versichern, dass die übrigen fast eben so originell und geistreich gehalten sind. —

Zwölf Gedichte von *Fr. Rückert*, für eine Singstimme mit Pianoforte und obligatem (Violon) Cello (auch mit Pianofortebegleitung allein), in Musik gesetzt von *Leopold Lenz*, königl. baier'schem Hofsänger und Regisseur des königl. Hoftheaters. Op. 36. I. Abtheilung. No. 1 — 6 für Sopran oder Tenor, 1 Thlr. 22 Ggr. II. Abtheilung. No. 7 — 12 für Alt oder Bariton, 1 Thlr. 22 Ggr. München, bei Falter und Sohn.

Diese Gesänge mögen sich mit discreter Violoncellobegleitung nicht übel anhören lassen; denn obwohl sie sich nicht durch originelle Kraft, Frische und concise Abrundung der melodischen Erfindung auszeichnen (die Führung der Cantilene hat fast in allen etwas Breites, Vages und Schwebendes), so liegen sie doch gut in der Stimme und stellen der Erfahrung des Verfassers als Sänger ein rühmliches Zeugniss aus. Verstösse gegen die Declamation, wie:



(s. Abth. 1, S. 14) haben wir sonst nur wenige gefunden. — Hat der Verfasser die schwierige Aufgabe, welche der Componist Rückert'scher Lieder fast immer zu lösen hat, nicht überall glücklich gelöst, so kann man deshalb

nur in so fern mit ihm rechten, als er sich an einen Dichter gewagt, von dessen so zahlreichen, ja fast zahllosen Gedichten verhältnissmässig nur wenige sich wahrhaft componibel zeigen, während oft gerade die herrlichsten und werthvollsten äusserst schwer in die Tonsprache zu übersetzen sind und selbst den talentvollsten Componisten, der sich an sie heranwagt, nur selten einen völlig genügenden Erfolg gewinnen lassen. Ausstattung gut.

Romances: I) „Je l'aime encore" et II) „La harpe brisée, de *M. Bergson*. Berlin, chez Trautwein. No. I. 7½ Sgr. No. II. 5 Sgr.

Diese französischen, mit untergelegtem deutschen Texte versehenen Lieder sind ganz in der beliebten, piquanten Manier der neuesten französischen Modecomponisten geschrieben und dürften bei Freunden derselben sich Beifall erwerben. Namentlich ist No. 1 eine ansprechende Composition in diesem Genre. Beim Vortrage beider würden wir den französischen dem deutschen Texte vorziehen. Die Ausstattung ist sauber.

Sechs Gedichte von *Uhland*, *Mosen*, *Brentano* u. s. w. für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Otto Tiehsen*. Op. 22. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅔ Thlr.

Die meisten dieser, grösstentheils ernsten Lieder müssen wir, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch wohlgelungen nennen. No. 2. „Ström' sanft, süsser Afton" (gedichtet von Burns) ist zart und ansprechend und dabei nicht ohne Schwung gehalten. So auch No. 3. „Der Ungenannten" von Uhland. No. 1 etwas steif und schwerfällig, und No. 6 „Der Spinnerin Nachtlied" und „Nachtreise" athmen herben Trennungs- und Sehnsuchtsschmerz. In No. 4. „Andreas Hofer's Tod" von Mosen, ist der Text vom Componisten wohlgetroffen. Bei No. 5 „Der 23. Psalm" will uns die fortlaufende Sechzehntheilfigur nicht zweckmässig erscheinen. Wir hätten an des Verfassers Stelle lieber die Begleitung im gebundenen Style gehalten. Offenbar giebt die gewählte Begleitungsfigur der Composition einen Anstrich von Unruhe, der dem Texte fremd ist. Ausstattung gut. Dr. *K.*

Nachrichten.

Prag. In unserer Oper haben die letzten zwei Monate statt einer Neuigkeit nur einige Unpässlichkeiten sämmtlicher Mitglieder gebracht, und die Vorstellung der „Lucrezia Borgia," womit man den ersten Theaterbesuch des Erzherzogs Carl mit seiner Tochter der Erzherzogin Marie Caroline (welche hier als Aebtissin des Theresianischen Damenstiftes installirt wurde) feierte, schien die Zuhörer mehr in ein Krankenhaus, als in eine Kunstanstalt zu versetzen. Nur der „Blitz" wurde neu in die Scene gesetzt und vor einem sehr vollen Hause freundlichst aufgenommen. Dem. *Grosser* (Henriette) excellirte, wie immer. Herr *Demmer* carikirte seinen Engländer, wie immer. Mad. *Podhorsky* war trefflich bei Stimme und sang die reich colorirte Partie der Mad. Darbel mit frappanter Virtuosität, Herr *Damke* gab den Lionel zum ersten Male und war im Gesange recht lobenswerth, leider aber reicht sein Gefühl, wie sein Antheil an der Situation nie über die Noten hinaus, weshalb er stets in der Recitativoper im vortheilhafteren Lichte erscheinen wird, und besonders ist er mit der Prosa — deren Studium ihm gar nicht genug empfohlen werden kann — noch immer bedeutend brouillirt, verspricht sich sehr oft, und wird mitunter unverständlich. In dem berühmten Duett, der Hauptnummer des Ganzen, erreichte er seinen Vorgänger nicht, dessen wenige schöne Töne hier gerade Effect machten, und wurde von Dem. *Grosser* sehr verdunkelt.

„Die Montecchi und die Capuletti" wurden zum Vortheile der Dem. *Therese Schwarz* zum fünfzigsten Male gegeben, welche darin den Romeo zum ersten Male sang, und wenn wir offen gestehen, dass diese Leistung einen minder glänzenden Erfolg hatte, als ihr Orsini in der „Lucrezia Borgia," so ist dabei doch nicht zu leugnen, dass diese zweite Rolle als ein bedeutender Fortschritt in dem Kunstleben der liebenswürdigen und talentvollen Sängerin anzusehen ist. Maffio Orsini ist eine Altpartie, aus wenigen Nummern bestehend, zu deren genügender Darstellung nur eine hübsche Stimme, ein gebildeter Gesang und eine angenehme Persönlichkeit gehören; überdies hatten wir diese Partie früher nur von einer Künstlerin gehört, deren äussere und innere Individualität nicht dafür passt. Dem. *Schwarz* besitzt alle genannten Mittel im hohen Grade, und überraschte noch dazu durch das schöne Talent, das sie im Spiele zeigte; es ist also leicht zu begreifen, dass sie darin — zumal als erstem Versuch — Furore machen musste. Romeo ist eine umfangreiche Mezzo-Sopran-Partie, und wer nur einige musikalische Kenntniss und Erfahrung hat, weiss, wie gefährlich jedem Künstler solche Rollen sind, deren Umfang nicht von Natur in seiner Kehle liegt, wo er Chorden anschlagen muss, die ihm schwer werden, oder die er durch Transponirung ersetzen muss. Dazu kommt, dass wir den Romeo von mehreren der ersteren Künstlerinnen, namentlich den beiden *Heinefetter*, der *Pixis* und *Schröder-Devrient* *), gesehen haben, und es ist daher Alles, was billiger Weise zu erwarten stand, dass Dem. *Schwarz*, welche in Gesang und Spiel die Rolle wacker durchführte, sich nach solchen Gegenständen der Vergleichung ehrenvoll behauptete und wiederholt mit und ohne Dem. *Grosser* hervorgerufen wurde, welche die Giulietta diesmal schöner und ausdrucksvoller, als je, sang und spielte. Herr *Schütky* hatte statt des erkrankten Herrn *Strakaty* die kleine Rolle des Capulet übernommen, und

---

*) *Sabine Heinefetter* ist durch raschen und energischen Vortrag der Sortita unübertroffen geblieben, womit sie bei ihrer ersten Erscheinung Publicum und Kritik gleichsam verblüffte und verblendete, und welche die meisten ihrer Nachfolgerinnen in zu langsamem Tempo sangen. Die *Pixis* war im Ganzen am Meisten Italiener, und machte mit einzelnen leidenschaftlichen Stellen Furore, die vor ihr kaum bemerkt worden waren. Die *Schröder-Devrient* konnte den letzten Act: frei nach *Bellini* nennen, da sie sich denselben wirklich selbst umschuf.

Herr *Emminger* sang heute den Lorenzo — zumal im ersten Acte — ganz ausgezeichnet. Das Haus war sehr voll und ziemlich erregbar.

Seit Monaten hören wir von der Aufführung der „Linda di Chamounix" und von einer neuen Mise en scène des *Rossini*'schen „Tell" reden, aber — es bleibt immer beim Reden!

Im zweiten Theater machte ein Herr *Knopp* seinen ersten theatralischen Versuch als Walter in dem „Geheimniss," Singspiel in einem Act, Musik von *Solié*, aus dem Französischen frei übersetzt von *C. Herklots*. Herr *Knopp*, ein Schüler des kunstreichen Tenoristen *Binder*, hat eine metallreiche, jugendliche Bruststimme, die freilich noch weiterer Ausbildung bedarf, derselben aber auch werth und fähig ist, und die er, bei der guten Vorbildung, die er offenbar bereits erhalten, sich auch leicht und bald erwerben dürfte. Was das Spiel betrifft, so spricht Herr *Knopp* sehr gut, und der Anfänger wird nur in den Bewegungen sichtbar. Er erhielt reichen Beifall, den er wahrlich nicht seiner Partie — die undankbar und unmelodiös ist, wie die ganze Oper —, sondern vielmehr seinem Vortrage verdankt. Herr *Feistmantel* gab den Bedienten Thomas sehr brav, und auch Herr *Just* (Hofrath) war im Spiele recht wacker; mit der Stimme will es bei Beiden nicht viel sagen. Dem. *Tonner* (Hofräthin) passte mit ihrer wohlgeschulten, aber kleinen Stimme nicht recht für den weiblichen Otello, den sie darzustellen hatte, dagegen hat Dem. *Negadky* (Angelica) eine kräftige, kerngesunde Stimme, doch ganz ohne künstlerische Ausbildung.

Mad. *Catharine Podhorsky* hat auch zu ihrem böhmischen Benefiz statt einer Oper ein Potpourri (!) gewählt: „Die Wechselbilder, oder jede Minute etwas Anderes," worin sie die grosse Arie aus dem „Zweikampf" vortrug. Ihre Schülerin Fräul. *v. Grünwald* sang die grosse Arie der Giulietta aus den „Montecchi und Capuletti," und mit ihrer Lehrerin ein Duett aus „Norma." Fragmente aus den Opern: „Das Nachtlager von Granada," „Der Pirat," „Die Zauberflöte," „Der lustige Schuster," die Ouverturen zu „Norma," zu „Wilhelm Tell," und einige Schauspiel- und Possenscenen füllten den übrigen Theil des Abends aus.

Die interessantesten Concerte der Saison sind gewöhnlich die des Conservatoriums der Musik, und in diesem Jahre erhöhete der Umstand, dass Director *Kittl* sein jugendliches Musikcorps zum ersten Male commandirte, die Theilnahme in so hohem Grade, dass wir — trotz der in Prag wenig beliebten Mittagsstunde — seit *Liszt* den Platteissaal nicht so überfüllt gesehen haben, als diesmal.

Auf ausdrückliches Verlangen der Vereinsdirection (so meldete uns der Anschlagzettel) wurde die erste Abtheilung des ersten Concertes mit der so bekannten als beliebten Jagdsymphonie von *J. F. Kittl* eröffnet. Ein schallender Jubelgruss empfing den jungen Capellmeister, als er die Stelle betrat, wo wir seit Jahrzehenden einen Greis zu sehen gewohnt waren, und verkündete gleichsam die Zustimmung aller Musikfreunde zu der glücklichen Wahl der Vereinsdirection. Die geistreiche und lebensvolle Composition wurde, trefflich ausgeführt, mit allem Interesse einer Neuigkeit aufgenommen, und Director *Kittl* am Schlusse stürmisch hervorgerufen. Wenn der Empfang seiner Person galt, so kann er dagegen den Schlussapplaus mit voller Zuversicht seinem Werke und seiner Leitung des Orchesters zuschreiben. Der Referent der „Bohemia" macht die Bemerkung: Diese Jagdsymphonie sei eigentlich ein Seitenstück zu *Beethoven's* Pastoralsymphonie und habe mit derselben auch die Aehnlichkeit, dass an der Spitze der einzelnen Sätze Ueberschriften stehen — so an jener des ersten: „Aufruf — Beginn der Jagd." Auf einen langgehaltenen Trompetenruf folgt ein munterer, von vier Waldhörnern ausgeführter Satz, der bald in ein heftig bewegtes Thema übergeht, welches dem ganzen ersten Allegro zur Grundlage dient. Ist aber der erste Satz ganz und gar reges Leben, so ist dagegen der zweite, wie auch seine Ueberschrift anzeigt, durchaus Ruhe. Sahen wir dort die ganze Jagdgesellschaft in wilder Hast, so sehen wir hier einen einzelnen Jäger, der in einem einsamen, frischen Waldgrunde auf weiches Moos gelagert, träumerisch in den vorüberrieselnden Bach starrt. Dieser Gegensatz ist von der glücklichsten Wirkung, und lässt auch das darauffolgende Scherzo (Gelage, Es dur, ¾) um so effectvoller erscheinen, bei welchem es so lustig und lebendig hergeht, als es bei einer Jagdmahlzeit nur immer der Fall sein kann. Die Blasinstrumente geben ihre Jagdabenteuer zum Besten, accompagnirt von einigen Verwunderungslauten der Streichinstrumente; vermuthlich wird (wie bei solchen Gelegenheiten immer) etwas aufgeschnitten. Signor Oboe aber wird nach seiner Erzählung von der ganzen Gesellschaft im Tutti fortissimo ausgelacht, was ihn, da er im ersten Satze zwei Mal sehr entschieden entgegengetreten ist, und also das Recht hätte, ein Wort einzureden, sehr kränken muss, um so mehr, da das Auslachen auf dem gellenden kleinen Nonenaccorde von B geschieht. Doch male sich Jeder das hübsche Bild nach Gutdünken aus, wie man sich ja auch bei dem Bauerntanze in der Pastoralsymphonie eine Menge allerliebster Details denken kann. Das Finale schildert den Schluss der Jagd, und ist unter allen vier Sätzen vielleicht der geistreichste und in der Form interessanteste. Ueberhaupt ist an dem ganzen Werke die klare Uebersichtlichkeit der Form, so wie die Sicherheit, mit welcher der Componist auf Das, was er will, so zu sagen, mit drei Schritten losgeht und es mit fester Hand ohne Ceremonieen ergreift, nicht genug zu loben. Die zweite Abtheilung brachte zuvörderst ein Divertimento für die Oboe von *F. A. Kummer*, vorgetragen von *Célestin Müller* (wie bei allen Andern) als erster Versuch, der aber unter die geglücktesten gezählt werden muss, die wir jemals im Institute gehört haben. Herr *C. Müller* hat nicht nur einen schönen Ton und bereits eine bedeutende Virtuosität auf seinem Instrumente erworben, sondern zeichnet sich zugleich durch Geist, Gefühl und Geschmack im Vortrage aus, der bei fleissigem Studium einmal einen grossen Oboisten erwarten lässt. So sehr ich gegen das Hervorrufen der Zöglinge eingenommen bin, welches gewöhnlich mehr die Eitelkeit, als das künstlerische Fortschreiten erweckt, so musste ich doch den reichen Beifall, der dem jugendlichen Oboisten gespendet wurde, nur als verdient anerkennen. In dem — etwas langen — Concertino für die

Violine von *Kalliwoda* zeigte *Franz Niemetz* ein hoffnungsvolles Talent, und zeichnete sich besonders durch ein recht nettes Staccato aus. Das einzige Gesangstück des Concertes war: Recitativ und Cavatine aus „Linda di Chamounix" von *Donizetti*, vorgetragen von Fräul. *Anna v. Riese*, welche, obgleich sichtlich unwohl, doch durch jugendlich angenehme Stimme, eleganten Vortrag und zierliche Coloratur erfreute. Den Schluss machte die Concertouverture: „Die Fingalshöhle" von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, ein solides, tief gedachtes Werk, wie Alles, was man von dem Tondichter des „Paulus" erwarten kann; doch scheint es, dass man — zumal der Laie — diese Composition öfter hören müsse, um ganz in die Intentionen des Meisters einzugehen. Die Ouverture wurde lau aufgenommen, worüber sich der künstlerische Referent der „Bohemia" etwas erzürnt. „O, meine Prager," ruft er aus, „warum habt ihr mir das gethan? *Mozart* hat freilich gesagt: „Die Böhmen verstehen mich!" und das hat Euch in der musikalischen Welt in gar guten Geruch versetzt, aber bedenkt, dass auch Eau de Cologne nach und nach verduftet. Der geringe Erfolg von *Gluck's* „Iphigenia" im vorigen Jahre, und der geringe Erfolg von *Mendelssohn's* „Fingalshöhle" in diesem, ist für eine Stadt, die im Rufe musikalischer Competenz steht, keine Ehre!"

Das zweite Concert des Musikvereins, welches, um einen grösseren Raum zu gewinnen, im Saale der Sophieninsel abgehalten wurde, erhielt ein erhöhtes Interesse durch den Besuch der Erzherzöge Carl, Stephan und Carl Ferdinand und der Erzherzogin Marie Caroline. Der Referent der „Bohemia" meint, vor dem Sieger von Aspern hätte man eigentlich nur die *Beethoven*'sche „Sinfonia eroica" aufführen sollen.

Das Programm brachte nebst der grossen Symphonie (No. 2 in D dur) von *L. van Beethoven* noch ganz zum Schlusse ein neues Werk, dem ein guter Name vorausging: Ouverture „Nachklänge von Ossian" von *N. W. Gade*, welcher, dem Vernehmen nach, von den Capellmeistern *Friedrich Schneider* in Dessau und *Ludwig Spohr* in Cassel als erwählten Schiedsrichtern, unter zehn eingesandten Compositionen der vom Kopenhagener Musikvereine ausgesetzte Preis von 25 Speziesducaten zuerkannt wurde. Bei der trefflichen Production dieser ausgezeichneten und schwierigen Compositionen meinte man; noch mehr, als das reine Ausspielen, macht den wackern Jünglingen und ihrem Leiter und Lehrer Director *Kittl* das Zusammenspiel, das sich wechselseitig Verstehen, die treffliche Auffassung der Composition Ehre. Die Ouverture von *Gade* theilte ein gleiches Schicksal mit jener von *Mendelssohn*, mehr von den Kennern, als vom Publicum gewürdigt zu werden. Die Concertantes der zweiten Abtheilung waren 1) Concertino für das chromatische Waldhorn von *F. C. Fuchs*, vorgetragen von *Fr. Klima*. — 2) Air varié für die Clarinette von *F. Baer*, vorgetragen von *Stephan Erot* — und 3) Concertante für zwei Violinen von *J. W. Kalliwoda*, vorgetragen von *Johann Petrak* und *Franz Rziha*. Alle vier Zöglinge gaben erfreuliche Hoffnungen, wenn sie gleich nicht so frappirten, als *C. Müller* im ersten Concert. Der reichste Lohn für sein schönes Kunststreben wurde dem Director *Kittl* dadurch zu Theil, dass ihn der Erzherzog Carl nach dem Concert zu sich berufen liess, um ihn in den freundlichsten Worten seiner Zufriedenheit zu versichern, in welche auch der Erzherzog Stephan einstimmte.

Das Concert zum Besten des Vereins zur Unterstützung der Hausarmen schliesst sich an die Concerte des Conservatoriums an, da dieses demselben das Orchester bietet, welches, die Begleitung der Concertantes und Gesangpiecen ungerechnet, abermals zwei classische Compositionen mit gleichem Erfolge vortrug, nämlich: Symphonie in Es dur von *Mozart*, und die Ouverture zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus," von *L. van Beethoven*. Director *Kittl*, der nach der Symphonie laut und einstimmig hervorgerufen wurde, hat in der kürzesten Zeit sechs grosse schwierige Tonstücke einstudirt, und zwar mit den Schülern von der Aufnahme 1840, die erst seit den Ferien 1843 die Ensembleübungen frequentiren; man kann ihm daher weder Beifall noch Bewunderung für Dasjenige vorenthalten, was er in wenigen Monaten aus seinen Zöglingen gebildet hat, die mit dem frischen Jugendfeuer zugleich die höchste Präcision, Klarheit, und wo es Noth thut, Mässigung vereinigen.

Ausserdem hörten wir in diesem Concerte noch Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Joseph Czapek*, absolvirtem Zögling des Conservatoriums, in welchen er eine bedeutende Bravour entwickelte. Die Composition hat den gewöhnlichen Fehler, wenn ausübende Virtuosen für sich selbst schreiben: sie ist zu sehr mit Schwierigkeiten überhäuft. Ferner ein Sextett von *Onslow*, für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Fagott, Horn und Contrabass, vorgetragen von Fräul. *Babette Wimmer* und den Herren *Spanner*, *Pisarzowitz*, *Janatka*, *Gross* und *Hrabie*, und zwei Gesangstücke, Arie aus der Oper: Guido und Ginevra von *Halevy*, gesungen von Fräul. *Emilie Loos*, und (auf vielseitiges Verlangen) des Deutschen Vaterland, Männerchor von *Reichardt*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilienvereins. Fräul. *Wimmer* gehört unter die vorzüglicheren Dilettantinnen unserer Stadt, und Fräul. *Loos* zeigte, seit wir sie das letzte Mal hörten, bedeutende Fortschritte. Beide Damen erhielten die reichsten Beifallszeichen.

Das Concert zum Besten des israelitischen Hospitals brachte die beiden Ouverturen zu Egmont und Oberon, und als Concertstück: Violinvariationen, componirt und gespielt von *Raymund Dreyschock*, der in doppelter Hinsicht verdienten Beifall davontrug. Herr *Danke* bewies in einer *Weber*'schen Arie auf's Neue, dass er vorzüglich in der deutschen Musik heimisch sei. Nach dem virtuosen Vortrage des *Kücken*'schen „Maurischen Ständchens" durch Dem. *Schwarz* wollte der Beifall nicht enden, und die junge Künstlerin war so gefällig, sich zum Pianoforte zu setzen und noch den *Malibran*'schen „Rataplan" mit eigener Begleitung als Zugabe zum Besten zu geben.

Das Programm zu dem Concerte des Cäcilienvereins zur Unterstützung dürftiger Studirender brachte als Prolog die Ouverture, Marsch und Chor zu *Kotzebue's* „Ruinen von Athen" von *L. v. Beethoven*. Diese „Ruinen von Athen" waren ein Festspiel, welches *Kotzebue* zur Eröffnung des Pesther Nationaltheaters schrieb, und worin

er beweist, die Kunst sei nach dem Verfalle von Griechenland und Rom zu den Germaniern und Pannoniern — auf einigen Umwegen! — geflüchtet. Die Ouverture beginnt ausdrucksvoll, verliert aber im Allegro an Haltung und innerem Werth. Dagegen ist der Marsch und Chor ganz vortrefflich. Mit lebhaftem Beifall wurde das „Sanctus und Agnus" aus der Vocalmesse von *Louis Spohr*, für zwei fünfstimmige Chöre und fünfstimmigen Sologesang, aufgenommen, der sich bei „Wanderers Nachtlied," Gedicht von *Goethe*, für Sopran und vierstimmigen Männerchor componirt von *Ferdinand Hiller*, vorgetragen von Fräul. *Louise Bergauer*, noch steigerte. In dem trefflichen Concert für Pianoforte in D moll mit Orchesterbegleitung von *Mozart* bewährte sich Herr *Wilh. Deutsch* wieder als ausgezeichneter Pianofortespieler, und von den zwei Liedern für vierstimmigen Männerchor: *a)* „Der Jäger Abschied" von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, *b)* Pisén Ceská od Kalliwody musste das Letztere wiederholt werden. Ein wahrhaftes: „Ende gut Alles gut" bildete die Arie aus dem Oratorium „Messias" von *Händel*, vorgetragen von Fräul. *Therese Schwarz*, welche die seltene Eigenschaft hat, classische wie moderne Musik gleich treffend und charactergemäss vorzutragen.

Die hiesige Tonkünstlergesellschaft gab dieses Jahr unter Mitwirkung des Cäcilienvereins im gräflich *Waldstein*'schen Saale mit einem Chor- und Orchesterpersonale von 200 Individuen zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts: „Paulus," grosses Oratorium in zwei Abtheilungen, in Musik gesetzt von *F. Mendelssohn Bartholdy*, zum vierten Male, welches sich so fortwährend in der Gunst des Publicums erhält, dass der ungeheure Saal nicht nur überfüllt war, sondern manche Zuhörer, ohne etwas gehört zu haben, sich wieder entfernen mussten. Die Solopartieen hatten diesmal Mad. *Padhorsky*, Dem. *Schwarz* und die Herren *Emminger*, *Schüthy* und *Strakaty* übernommen, und der vollkommenste Success krönte eine Production, die mit den grossartigsten Mitteln unternommen wurde. Was Dem. *Schwarz* betrifft, so bedauerten wir nur, dass der Alt von dem Tondichter so kärglich bedacht worden ist.

Die Schülerin des Conservatoriums Fräul. *Anna v. Riese* ist als erste Sängerin nach Lemberg, zwei andere Schülerinnen dieses Instituts Dem. *Franziska* und *Ludmilla Stolz* (welche während der Stagione di Carnevale zu Triest waren) nach Odessa, und Fräul. *Anna v. Grünwald* nach Brünn engagirt.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom (Teatro d'Apollo). Die zweite in Italien jetzt lebende grösste Sängerin, die Frezzolini (die erste ist die Tadolini, und eine dritte giebt es leider jetzt im bel paese nicht), ihr Gatte, Tenor Poggi, der brave Bassist Badiali, die wackere Olivieri, der hier gebürtige gute Bassist Balzar, die bereits fertige Schieroni, waren die Hauptsänger der Carnevalsstagione, die mit einem Fiasco von Seiten der Musik begann. Die Beatrice di Tenda des grössten der Maestri, des grossen Componisten der Norma, wie die hiesige Rivista Herrn Bellini nennt, fand, bei allem Kunstaufwand der Frezzolini, am ersten Abend eine sehr laue Aufnahme, die auch in den folgenden Vorstellungen, mit allem Hervorrufen der Sänger, der blosen Musik wegen nicht glänzend war. Schon die Norma hat viel Einförmiges aufzuweisen, sie wurde aber hierin von der Beatrice weit, und vollends gar von den Puritani übertroffen. Bellini's schon an sich schmachtende Persönlichkeit nahm, von der Norma angefangen, an musikalischer Müdigkeit in geometrischer Progression zu, und er hat keineswegs die dem Schreiber dieses einst mündlich geäusserte Umwälzung bewährt, die er in der modernen Oper mit der grössten Zuversicht hervorzubringen gedachte. — Herrn Verdi's Nabucodonosor mit der Schieroni, der Olivieri, dem Tenor Vergani, Badiali und Balzar, zog ebenfalls wenig an; die beiden Bassisten ragten indessen über die Uebrigen hervor. Am 24. Januar hatte die Frezzolini ihr Benefiz mit dem zweiten und dritten Acte der Beatrice, und dem zweiten der Lucrezia Borgia (beide Opern ihre Steckenpferde) und wurde dreissig Mal hervorgerufen; das ganze Theater war ein Geklatsch, ein Gebeul, ein Gebrüll: welch ein Dreiklang! An Blumenkränzen, Gedichten, Bildnissen u. s. w. fehlte es auch nicht. Nach diesem Gepolter ging sehr bald darauf erst der eigentliche Lärm an. Die Frezzolini machte ihren feierlichen Aufzug auf ihrem dermaligen Favorit-Steckenpferde, auf Verdi's für sie eigens zu Mailand im vorigen Carneval componirten Lombardi alla prima Crociata, welche Oper ohne sie auf anderen Theatern seither kein sonderliches Behagen erregte, hier aber Furore machte und in der die Frezzolini sammt ihrem Gatten Poggi etliche und vierzig Male hervorgerufen wurde. Diese lustige Comödie abgerechnet, gab es auch auf dem

(Teatro Valle) wenig Lustiges, wiewohl inländische und nach ihnen auch ausländische Zeitschriften von dem Fanatism und Enthusiasm aller auf beiden Theatern gegebenen Opern sprechen. Donizetti's Don Pasquale machte Fiasco, und in Fioravanti's erbärmlich verstümmeltem Columella (ursprünglich Pulcinella) gefielen blos die am Leben gelassenen paar Stücke von ihm. Sänger waren: der Buffo Scalese, seine Tochter Amalia, die Cresci, Tenor Confortini, Bassist Nulli u. s. w., eine an sich leidliche compagnia di virtuosi. Donizetti's Furioso mit der Olivieri fand bei Fortuna keine Gunst.

Die Zöglinge der Singschule des Ospizio Apostolico führten unter der Leitung ihres Lehrers *Angelo Scardavelli* im Carneval mehrere Male die Azione biblica: Il Vitello d'oro (das goldene Kalb) mit Musik aus den Compositionen von Mercadante, Verdi, Ricci (Fed.), Rossi (Lauro), Vera u. A. mit Beifall auf.

Die am 12. März Statt gehabte Prämienvertheilung bei der Congregazione de' Virtuosi al Pantheon, die sogenannte Premiazione Gregoriana, wurde mit dem grössten Pomp begangen, und bei dieser Gelegenheit eine vom Maestro *Gio. De Paolis* componirte Cantate: Vittoria dell' arte cristiana sull' arte pagana aufgeführt. Vom Herrn *De Paoli's* wurde bereits vorigen Frühling in d. Bl. bei Gelegenheit seiner Oper Gismonda gesprochen.

In den stets brillanten wöchentlichen musikalischen Unterhaltungen des Herrn *Ludwig Landsberg* liessen sich unter Andern der Pianist *Frank* aus Breslau und der königl. preuss. erste Violinist *Carl Eckert*, wie auch der Violoncellist *Cantinelli* mit starkem Applaus hören. Die Vocalstimmen trugen die Baronin *Fuhrmann*, die Signora *Ciabatta* und die Herren *Da Porto*, *Bargellini* und *Bartolucci* zu Aller Befriedigung vor.

Benannter Herr *Eckert* gab am 15. März im Palazzo Odescalchi eine Soirée musicale. Erster Theil: Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell, componirt von Herrn *Frank*. Männerchor. Studien für Pianoforte, componirt und gespielt von Herrn *Frank*. Elegie für Violine von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. — Zweiter Theil: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *Hummel*. Männerchor. Violinconcert von *Beriot*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. Die Blüthe einer ausgewählten zahlreichen Gesellschaft von Einheimischen und Fremden hatte hier Gelegenheit, nicht nur den trefflichen deutschen Violinisten und Pianisten, sondern auch Herrn *Landsberg*, eben so Meister auf der Violine, als auf dem Pianoforte, zu bewundern. Diese schöne Soirée entsprach vollkommen der allgemeinen Erwartung.

Die Damen *Angelina Cignozzi* (s. Florenz) und *Rosalia Bargnani-Campbell* wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Accademia di S. Cecilia ernannt.

Thalberg ist am 17. März aus Neapel hier angekommen und bald nach dem Norden abgereist, mithin das, was die Pariser Revue Musicale vom 24. März über ihn sagt, aus der Luft gegriffen.

Herr *Antonio Lanari*, Sohn des bekannten Impresario *Alessandro*, hat das dem Principe *Aless. Torlonia* gehörige Teatro Argentina, gewöhnlich Apollo genannt, auf acht Jahre gepachtet.

Terni. Für einen deutschen Capellmeister und Componisten müsste es eine unglaubliche, aber eine ächte carnevaleske Unterhaltung sein, wollte er, besonders in dieser Stagione, in all' den kleinen Städten eine Opernschau halten, und allen den mangelhaften Orchestern, den erbärmlichen Chören, die meist keine Note lesen können, allen den sonderbaren Sängervereinen, die meist grosse Opere serie vortragen wollen, seine ganze Aufmerksamkeit schenken; welch eine Parodie! Zum Glücke hört man hier und da bei alldem singen, denn der Gesang ist einmal hier zu Land einheimisch. So hat denn auch diese durch den nahe hier gelegenen berühmten Wasserfall bekannte kleine Stadt ihre — zwei Donizetti'sche Opern gehabt: die grosse, unerträgliche Maria di Rudenz und die weit erträglichere Linda di Chamounix. Sänger waren: die beiden Polidori, Margherita und Carolina; Tenor Pozzolini, die Bassisten Taddei, De Santis und Buffo Mattioli.

Fabriano. Zwei Donizetti'sche Opern. In der Figlia del reggimento waren: die Brambilla (Erminia, s. Pisa), Tenor Comassi und Buffo Marani die ausgezeichneten, vornämlich Erstere, eine leidliche angehende Sängerin. In der Lucrezia Borgia, welche Oper weit mehr gefiel, sang Bassist Gori.

Macerata. Drei Opern von dem bekannten Opernzauberer, Linda di Chamounix, Figlia del reggimento und Betly, wurden hier abscheulich von den Sängern verhunzt; ein nagelneuer Tenor, Namens Girolamo Antonio Ancarani, wurde in seinem Benefiz nicht nur mit Beifall, sondern auch mit Sonetten überhäuft!

Ancona. Donizetti's Linda fand eine bescheidene Aufnahme mit der Cosentino, der Toderi, dem Tenor Soldini, dem Buffo Mancinelli und den beiden Bassisten Manari und Mattoni; desgleichen Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo. In beiden war indessen die Prima Donna die am Meisten applaudirte, und die Zuhörer hatten Recht.

Treja (mit dem Namen Montecchio gleichlautend, ungefähr zwei Miglien von Loreto). Und auch hier eine Oper! — Man gab Ricci's Chi dura vince, und Coppola's Nina pazza per amore. Die Prima Donna hiess Eloisa Agostinelli, der Tenor Sebastiano Pavoni, Beide aus Fabriano = die einzigen leidlichen; Bassist Luigi Giacobini, ein Dilettant; Chöre, Orchester: basta!

Orvieto. Zahlreiche Freunde applaudirten hier ungemein die neue Opera seria: *I Pirati di Cadice*, della Maestra *Orsola Aspri* de' Conti Cenci Bolognetti aus Rom, und aus der Allgem. Musikal. Zeitung so ziemlich bekannt. Der Crescimbeni war ihre Rolle wenig anpassend; desto mehr that sich Tenor Carmelo Della Longa mit schöner und starker Stimme hervor. Der gerade hier anwesende Anfängerbassist Enrico Topai musste einen Andern ersetzen. Buffo Luigi Malagrida war der Beste.

Fuligno. Die Ferrarini-Buschieri aus Bologna, eine wenigstens erfahrene Sängerin, der nicht üble Tenor Paulin und die Bassisten Griffoni, Brutti, befriedigten ohne Weiteres in Donizetti's Marino Faliero; aber die Linda di Chamounix entzückte und die Ferrarini machte fast Furore.

Pesaro. Nachdem Donizetti's Linda Fiasco gemacht, gefielen Pacini's Saffo und Mercadante's Giuramento. Die brave Steffanone (Schülerin der Bertinotti), die fertige Altistin Santolini, der unpässliche Tenor Talestri und Bassist Coturi thaten ihr Mögliches. In der zweiten Oper debütirte ein neuer Tenor, Giuseppe Spagliardi (sehr befangen) und fand Aufmunterung.

Cesena. Das kleine Theater in Casa Masini wurde mit dem Don Desiderio vom Principe Poniatowsky und zum Theil mit guten Virtuosi: Adelina Calvori, Raffaele Damiani, Pompeo Ceccarelli und Buffo Giuseppe Ferlini, bescheiden fröhlich eröffnet. Nach einer kleinen, im Theater Statt gehabten Feuersbrunst wurde es abermals mit Mercadante's Elisa e Claudio lustiger, als zuvor, eröffnet.

Forli. Nebst der Comödie ergötzte das Publicum Donizetti's Gemma di Vergy, worin die hübsche Zagnoli, Tenor Cimino und der Anfängerbariton Carlo Cortesi sich tüchtig beklatschen liessen.

Ravenna. In Donizetti's Figlia del reggimento waren die Polani, Tenor Ramoni und der brave Buffo Lauretti die Glanzpuncte. Der famöse Rataplan machte das Auditorium vor Entzücken beinahe verrückt. Unglücklicherweise wurde die Polani ganz unvermuthet von den Blattern befallen, und eiligst durch die aus Bologna hierher gekommene Dabedeilhe ersetzt. Man gab Ricci's Orfanella di Ginevra mit wenig gutem Erfolge. Zur grössten Freude der Zuhörer betrat die bald hergestellte Polani abermals die Scene in benannter Donizetti'scher Oper.

Ferrara. Dass die heutigen Sänger, verzüglich männlichen Geschlechts, auf die Opera buffa, die sie nicht mehr zu singen verstehen, verächtlich herabblicken, wird Niemanden auffallen: eine hohe oder gar höchste Rolle sagt ihnen mehr zu. Dass aber mancher Stadt hier zu Lande im Carneval die Opera buffa mit Wasserscheu beinahe gleichlautend sei, diese Unheimlichkeit ist wahrhaft sonderbar, noch dazu, wenn die wirkenden Virtuosi zu jener Musikgattung zum Theil geeignet sind. Weder Ricci's Esposti, noch dessen Chi dura vince, mit der braven Leva, dem Tenor Paglieri und den Bassisten Bonafous und Gorin erquickten die Zuhörer, bei allem theilweise den Sängern, besonders der Leva, geschenkten Beifalle. Man seufzte nach der monoton ächzenden und klagenden Beatrice di Tenda del Maestro Bellini. Da aber kaum die Leva in dieser Oper die Hände in Bewegung zu setzen vermochte, verfiel man auf die Tambouroper, auf Donizetti's Figlia del reggimento, die ¼ Furore und ¾ Fiasco machte. In beiden Opern sang Tenor Sangiorgi mit geringem Erfolge.

Persiceto. Eine neue Prima Donna, Matilde Raimondi aus Bologna, betrat hier zum ersten Male die Bühne im Elisir d'amore und Chi dura vince. Geklatscht wurde recht wacker, aber....

Budrio. Eine Enrichetta Zani aus Bologna, ein Tenor Gaspare Gamboggi u. s. w. versuchten sich hier in Donizetti's Lucia und Furioso; die Aufnahme war beinahe glänzend, nur wünschte man dem Bassisten Ghirardini, etwas minder barsch zu singen und zu agiren. Chöre, Orchester, Decorationen —.

Bologna (Teatro Comunale). Die D'Alberti, Tenor Malvezzi mit hübscher Stimme, der bekannte Buffo Cambiaggio, Bassist Soarez und Bencich waren ihrer Sache gewiss in Cambiaggio's beiden Steckenpferden: Ricci's Chi dura vince, und Fioravanti's übel zugerichtetem Pulcinella (hier Columella). Letzterer, besonders mit seinen blos geniessbaren am Leben gelassenen zwei Originalnummern, war die Oper der Stagione und füllte am Meisten die Theatercasse. Einen tragikomischen Ausgang nahm Gnecco's alte Opera buffa: La Prova dell' Opera seria, die gewiss die beiden vorausgegangenen aufwiegt. Wiewohl ebenfalls Cambiaggio's Steckenpferd, erlebte sie blos eine einzige Vorstellung.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro alla Pergola). Die sattsam auf diesem Theater gehörte, ursprünglich hier für die berühmte Unger von Donizetti geschriebene Parisina erregte diesmal gar keinen Gefallen mehr. Die Barbieri-Nini = Titelrolle, Herr Musich = Ugo, Sebastiano Ronconi = Azzo (grosser Sänger und grosser Distonirer), Miral = Ernesto, fanden kaum dann und wann einigen Beifall. Verdi's Nabucodonosor, worin Tenor Lucchesi Herrn Musich ablöste, und auch die Cignozzi wirkte, zog weit besser an. Die vorigen Sommer von dem Anfängermaestro Peri für seine Vaterstadt Reggio componirte Oper Dirce machte auf der Pergola weder kalt, noch warm. Herr Peri hat sich auch unlängst mit einem Violinquartett versucht, das bei Ricordi in Mailand im Drucke herausgekommen ist, aber nicht gelobt wird. Anfangs März übernahm Herr De Bassini die Titelrolle im Nabucodonosor, und sang darauf ebenfalls in Gesellschaft der Brambilla, der Tenore Roppa und Castellan in Pacini's Fidanzata Corsa, welche Oper eben so, wie nachher die Bianca di Santa Fiora von Herrn Grafen Litta, wenig gefiel.

(Teatro Leopoldo.) Hier geschah ebenfalls der Anfang mit einer Donizetti'schen Oper, und zwar mit der Gemma di Vergy, die mehr Anklang, als seine Parisina auf der Pergola, fand, wozu die hübschen Stimmen der Bertolini-Raffaelli und des Tenors Caggiati das Meiste beitrugen; Bassist Valentini-Canuti machte sich durch guten Gesang bemerklich.

(Teatro Goldoni.) Rossini's Cenerentola wurde hier leidlich von der Triulzi, dem Tenor Zamboni und den Bassisten Tofani und Ferranti gegeben, desgleichen Columella und Elisir d'amore, in welcher letzten Oper der Buffo Luzzi und die Französin Bertucat sangen, die aber vielleicht besser thun würde, bei ihrer Harfe zu bleiben, worauf sie Meisterin ist.

Der Grossherzog hat *Mozart's* jüngerem Sohne zu Wien für die ihm überschickte Partitur der von ihm bei Gelegenheit der Errichtung des Monuments seines Vaters zu Salzburg componirten Cantate eine prächtige goldene Medaille zusenden lassen, die auf einer Seite das Bildniss des Grossherzogs, auf der andern Seite die Inschrift: Al maestro W. A. Mozart enthält.

Livorno (Teatro Rossini). Incredibile dictu! Donizetti's Linda di Chamounix, seine Wiener Gloire, diese Linda, welche das schon wankende Fortbestehen der italienischen Oper in jener Hauptstadt aufrichtete, wurde hier sehr monoton befunden, und mit einem Fiasco nach Hause geschickt. Die Ercolani, die Altistin Angri, Tenor Testa, Bassist Del Riccio und Buffo Boccomini waren freilich von einem viel geringeren Caliber, als jene, für welche ursprünglich diese Oper in Wien geschrieben worden; einiger Beifall fehlte ihnen bei alldem nicht. Einstweilen nahm man seine Zuflucht zu den in Neapel gebräuchlichen Harlequin-Academieopern, d. h. erster Act der Linda, Arie aus Vaccaj's Zadig ed Astartea, Duett aus Mercadante's Elena da Feltre, Arie aus Roberto d'Evreux, Duett aus Chiara di Rosenberg; welch eine heterogene Pastete! Wer von einem solchen Ohrenschmause keine Indigestion bekommt, hat wahrlich einen starken musikalischen Magen. Zum Glücke gab man bald Fioravanti's Columella, der einen Fiasco verdienterweise machte. Mercadante's gesangarme Vestale gefiel mehr, als die Linda und Columella, mit dem sie bald abwechselte, um auch dem Buffo Boccomini sein Recht zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der junge, neapolitanische Pianist *Michel Angelo Russo* hatte in Potsdam am 11. Mai die Ehre, sich vor dem König und der Königin, so wie vor den Prinzen, hören zu lassen und die schmeichelhaftesten Versicherungen ihrer Zufriedenheit und ihrer Anerkennung seiner Fortschritte zu empfangen. Der junge Virtuos wird nächstens Berlin verlassen und sich von dort nach Breslau begeben.

Der Flötist *Moritz Thiel* aus Berlin liess sich am 26. April im Hoftheater zu Darmstadt hören und befriedigte sowohl durch die Wahl seiner Concertstücke, als auch durch seine Fertigkeit und besonders durch seinen seelenvollen Vortrag; er wurde von dem für die schöne Jahreszeit verhältnissmässig zahlreichen Auditorium mit reichlichem Beifall belohnt.

Bei dem diesjährigen niederrheinischen Musikfest zu Cöln (vgl. diese Blätter S. 295) werden Mad. *Schröder-Devrient*, die Herren *Mantius*, *Staudigl* und *Erl* mitwirken; dasselbe wird an den beiden Pfingstfeiertagen gehalten werden und dabei ausser *Händel's* Jephta und *Beethoven's* Missa solemnis (D dur), *Mozart's* C dur-Symphonie mit der Schlussfuge und eine Hymne von *Cherubini* zur Aufführung kommen. Der Preis für die Eintrittskarte ist für jeden Tag zu 2 Thlr. festgesetzt (für beide Tage zusammen 3 Thlr.). Dies ist ein wunder Fleck der bisherigen grossen Musikfeste. So lange es nur den Wohlhabenden verstattet ist, daran Theil zu nehmen, können diese Feste ihre Bestimmung durchaus nicht erfüllen.

In Stuttgart soll ein neues Theater nach dem Muster des Dresdener erbaut werden; der König hat dazu eine Summe von 350,000 Fl. ausgesetzt.

Der Professor und Academiker *Schafhäutl* hielt am 20. April im Museumssaale zu München eine interessante academische Vorlesung über „*Mozart* in Bezug auf seine Vorgänger und Nachfolger." Zu Erläuterung des Vortrags wurden verschiedenartige Musikstücke aufgeführt; so — etwas weit ausholend — ein indisches Lied mit Sanskrittext, welches, den Berichten nach, mit unserer heutigen Melodieführung viel Aehnlichkeit besitzt, ferner eine Arie von *Caldara* mit zwei obligaten Alt- und Tenorposaunen; Stücke aus *Gluck's* Alceste, *Mozart's* Don Juan und Zauberflöte; mehrere kleine Compositionen von *Mozart* und *Beethoven*; dann — des Gegensatzes wegen — eine *Donizetti*'sche Arie; endlich zum Schlusse *Mozart's* Cantate: „Die ihr des unermesslichen Weltall's Schöpfer ehrt," gesungen von *Härtinger*. *Pentenrieder* leitete das Orchester und begleitete am Pianoforte.

In Paris betrug die Bruttoeinnahme in dem mit Ostern beendeten letzten Theaterjahre an sämmtlichen Theatern zusammen 8,170,000 Fr., zwei Millionen mehr als vor zehn Jahren.

In Paris ist es nicht mehr gestattet, Stücke vom Repertoir der französischen Theater als Opern behandelt auf das Théâtre italien zu bringen, und es dürfen daher auf letzterem mehrere Opern von *Bellini* und *Donizetti* nicht mehr aufgeführt werden. *Scribe* hat jedoch in einem Schreiben an den Director der italienischen Oper denselben ermächtigt, die „Nachtwandlerin" und den „Liebestrank," deren Stoff aus Stücken von ihm entlehnt ist, fortwährend aufzuführen, und sich aller Ansprüche daran begeben.

Ankündigungen.

Wichtige Musikwerke,

welche kürzlich im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen sind.

Mendelssohn Bartholdy, F., *Dritte Symphonie*, in A moll, für Orchester. Op. 56.

In Partitur	Preis	5	Thlr.	— Ngr.
In Stimmen	„	7	„	15 „
Im Clavierauszuge zu 4 Händen.	„	3	„	— „

Gade, N. W., *Zweite Symphonie*, in E dur, für Orchester. Op. 10.

In Stimmen	Preis	6	Thlr.	
Im Clavierauszuge zu 4 Händen	„	2	„	

Schumann, R., Symphonie für Orchester. Op. 38.

In Stimmen	Preis	6	Thlr.	15 Ngr.
Im Clavierauszuge zu 4 Händen.	„	2	„	10 „

— — Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, in Es dur. Op. 44. Preis 3 Thlr.

Spohr, L., *Der Fall Babylons*. Oratorium in zwei Abtheilungen.

Partitur	Preis	15	Thlr.	— Ngr.
Solo- und Chorstimmen	„	5	„	— „
Orchesterstimmen	„	12	„	— „
Clavierauszug	„	6	„	15 „

Marx, A. B., *Mose*, Oratorium aus der heil. Schrift.

Clavierauszug	Preis	7	Thlr.	— Ngr.
Chorstimmen	„	3	„	10 „

Mendelssohn Bartholdy, F., Musik zu Shakspeares *Sommernachtstraum*.

Vollständiger Clavierauszug (zu 4 Händen) vom Componisten	Preis	5	Thlr.	
Singstimmen	„	1	„	

Im Verlage von **Ed. Laue** in Aschersleben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Liederbuch für Turner. Herausgegeben von **W. Loeff**, Director der höheren Bürgerschule zu Aschersleben. *Mit Melodieen*, grösstentheils vierstimmig gesetzt, versehen von **J. G. Heyer**, Musikdirector in Aschersleben. 212 Seiten. Geheftet. 10 Sgr.

— — Dasselbe *ohne Melodieen*. Geh. 3½ Sgr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Czerny, C., Die ersten Lectionen im Pianofortespiel. Uebungsstücke, Studien und Präludien in fortschreitender Ordnung mit Fingersatz. Op. 359. Neue Ausgabe in 4 Heften. (Heft 3 und 4 sind neu dazu gekommen.) à 24 Ngr.

— — Musée de la jeunesse pianiste. Collection de 8 morceaux faciles et brillans pour des élèves avancés et sur des thèmes originaux pour le Piano. Op. 750. No. 1 — 8. à 10 Ngr.

Kücken, F., Fleurs de Salon. 6 Mélodies transcrites pour Violoncelle et Piano par F. A. Kummer. 1 Thlr.

Reissiger, C. G., Der Zigeunerbube im Norden. Gedicht von Geibel für Gesang und Piano. (Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor in As, für Alt oder Bariton in F.) à 5 Ngr.

Beachtenswerthe Anzeige.

Den Herren Musikalien-Verlegern und Componisten empfiehlt Unterzeichneter seine Notenstecherei, und verspricht bei sauberer Arbeit, die Platte mit Material und Stich für ¾ bis 1 Thlr. zu liefern, je nach der Schwierigkeit der Arbeit und Grösse der Platten. Auch übernimmt er den Druck, und wenn es gewünscht wird, die Correctur gegen billige Vergütigung. Portofreie Aufträge erbittet der Notenstecher

Berlin, Heidereuter Gasse No. 8.

A. Michaelis.

Es wird zum Verkauf angetragen: Musikalische Zeitungen, Jahrgänge von 1798 bis 1820, dito von 1824 bis 1834. Die Jahrgänge eingebunden und im guten Zustande. Zu haben bei *Friedrich Jahn* in St. Gallen in der Schweiz.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Mai. № 22. 1844.

Inhalt: Einige Worte über den Einfluss der Musik. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) Uebersicht der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahr 1843—1844 aufgeführten Musikstücke. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Einige Worte über den Einfluss der Musik.

Was ist es, das sich in uns regt beim Vernehmen eines musikalischen Klanges? was ist es, was gleichsam ein Echo in unserem Innern wiedertönen lässt und sich in Beziehung setzt zu jenem Anregenden, von aussen Kommenden, mit Sympathie Das empfängt, was ihm innerlich verwandt ist? Es ist das innere Leben des Gemüths, das sich in seiner Einzelheit zugleich als ein Glied in der die Gesammtheit verbindenden Kette darstellt, sich keinem Impulse entziehen kann, welcher in stetigem Fortgange die Gesammtheit mit lebendigem Bewusstsein erfüllt. Das innere Gemüthsleben schliesst die Empfänglichkeit in sich für alles Homogene, eine Empfänglichkeit, welche ursprünglich nicht durch die Vorstellung oder das Urtheil vermittelt ist, sondern die eben im Gemüthe selbst und dessen Beschaffenheit wurzelt. Die Vorstellung bezieht sich auf das In- Neben- oder Nacheinandersein des Mannichfaltigen und auf dessen Zusammenfassung zur Einheit, fasst also einen Ausgang, Fortgang und Schluss des Gedankens in sich, womit ein unmittelbares Erfassen ausgeschlossen ist. Das Urtheil stellt sich ausserhalb des Dargebotenen, hat aber die Richtung auf dasselbe hin, und wenn es auch eine gewisse Empfänglichkeit oder Einwirkung als ein Vorangegangenes voraussetzt, so ist doch die obwaltende Thätigkeit gegen das Object gerichtet und durch die Reflexion vermittelt. Wenn wir aber sagen, dass das Gemüthsleben im Gefühle sich offenbart, so möge man nur ja nicht darunter jenes Empfinden oder jene Erregtheit verstehen, welche eher mit dem Namen der sinnlichen Lust, als irgend einem andern bezeichnet zu werden verdient; da ist nicht mehr Gemüthsleben, nicht mehr wahre innerliche Thätigkeit, sondern nur Hingebung und niederes Naturleben. Eine Grenzlinie hier in der Erscheinung zu ziehen, ist immer eine schwierige Sache, da geistiges und sinnliches Dasein so eng zusammenhängen und dabei leicht in der Scheidung beider Gebiete geirrt werden kann. Für sich aber besteht das Eigenthümliche des Gemüthslebens darin, dass es, im Gefühle erfasst, ein Geistiges, und zwar ohne Vermittelung durch den Begriff, zu seinem Eigenthume macht, so dass das von aussen her Gegebene unmittelbar in uns übergeht und geistig lebendig wird. Und darum ist uns die Musik von hoher Bedeutung, weil sie die unmittelbare Leiterin eines geistigen Gutes wird.

Da, wo die Vorstellung oder das Urtheil vermittelt, finden wir kein unmittelbares Uebergehen des Aeussern auf das Innere; hier aber in dem Gebiete, das wir betreten, ist ein unmittelbares Erfassen eines dargebotenen geistigen Daseins, welches gerade deswegen um so ungetrübter in jede einzelne Persönlichkeit eingehen kann. Diese Leichtigkeit und Unmittelbarkeit ist der Grund, weshalb die Musik auf Jeden einwirkt; denn selbst Der, welcher gewöhnlich für unmusikalisch gilt, wird nicht läugnen können, dass ihm ein gewisser Eindruck doch stets zu Theil wurde, wogegen der Andere, welcher sich schon mehr mit Musik beschäftigte, auch die Empfänglichkeit für die Eindrücke derselben in sich gesteigert hat; Jener spürt den Einfluss eines geistigen Elements auf sein Inneres, aber noch ohne sich dessen vollkommen bewusst zu sein, Dieser aber nimmt jenen Einfluss schon in einer Weise auf, dass er sich Rechenschaft davon zu geben vermag. Diese Verschiedenheit ist eine durch psychologische Erfahrung begründete, und es darf keinesweges eine rohe und ungebildete Empfänglichkeit für einen gänzlichen Mangel derselben gehalten werden. Vielmehr müssen wir bekennen, dass der nicht Musiktreibende oft weit musikalischer ist, als Mancher, der die Musik zu seinem Handwerke gemacht hat, und dass in den stillen Weisen, in den innerlichen, unausgesprochenen Melodieen eines Laien (wenn wir hier so sagen dürfen) oft mehr Musik liegt, als in den kühnen Bravourgängen eines Virtuosen. Dort klingt die innere, wenn auch nicht ausgesprochene Musik, die des Schöpfers Gabe ist, hier nicht selten blos Das, was Menschenhände gemacht haben.

Ist es nun die herrschende Kraft der Musik, auf Jeden mehr oder weniger einzuwirken und geistiges Leben darzubieten, so ist sie für jeden Einzelnen und für die Gesammtheit von grosser Bedeutung. Von welcher Gesammtheit aber haben wir hier zu reden? Von keiner andern, als von der des Volkes. Diesen Begriff jedoch fassen wir hier nicht in beschränktem Sinne, und wenden ihn nicht blos auf die unteren oder mittleren Classen der Gesellschaft an, sondern nehmen ihn hier in seiner grössten Allgemeinheit. Der Werth, den die Musik durch ihr unmittelbares Einwirken auf das Innere des Menschen hat, besteht in dem dargebotenen geistigen Elemente und in dessen Kraft, die inneren zur That hinstrebenden Regungen zu durchdringen und zu leiten. Das geistig lebendige Dasein, welches uns in der freien Form

des Schönen entgegentritt, wirkt durch seine Unmittelbarkeit gleichsam wie ein magischer Zauber auf das Innere und giebt ihm eine Beseeligung oder Begeisterung, die das Endliche zum Unendlichen erhebt, das Sinnliche abstreift und den Geist in das Gebiet einer höhern Welt führt. Sie schafft das Bewusstsein, alles Hohe zu besitzen, und, seines Gottes gewiss, in ihm sich geistiger Freiheit über den Schranken des Irdischen zu erfreuen. Diese Erregung aber, bei der wir natürlich die verschiedensten Modificationen oder Stufen zugeben, ist eine unerschöpfliche Quelle des Guten und Edlen. Wer verkennt die Wirkung, welche ein dem Gottesdienste vorangehendes würdiges Musikstück macht? wer hat nicht schon empfunden, dass jene heiligen Töne gleichsam dem folgenden Gottesdienste den Weg bahnen, und durch ursprüngliches Ergreifen des religiösen Gefühls uns jedesmal neu zum Erkennen und Wollen des Guten weihen? Wer kann hier unbeachtet lassen, dass dem Landmann oder dem Handwerker, welchem die Woche unter einförmigen Beschäftigungen verstrich, bei einer solchen Kirchenmusik das Herz warm wird, und dass er für gute Vorsätze eine neue Kraft empfing, wenn deren Ursprung ihm selbst auch verborgen blieb? Eben so können wir nicht übergehen, welchen Segen die Gesangvereine an verschiedenen Orten gestiftet haben, ohne von ihrem socialen Nutzen zu reden, blos durch die denselben als Zweck vorliegende Musik. Denn die Bildung einer solchen Corporation geschieht ja gerade aus dem Grunde, weil man den von der Musik ausströmenden heilsamen Einfluss empfindet, selbst wenn man sich desselben nicht völlig klar bewusst ist. Was er aber hervorbringt, haben wir oben gesehen, nämlich die Beseeligung, die wir im Anschauen des Ideellen empfinden, und die mit Vermittelung der Reflexion erfolgende moralische Kräftigung. Wer sollte diese nicht empfinden beim Anhören, ich möchte sagen, beim Anschauen einer Sinfonia eroica, sollte nicht das vom Künstler vorgezeichnete Heldenideal verfolgen durch die verschiedensten Situationen des Lebens? Wer sollte im Adagio der Cmoll-Symphonie jenen milden Trost und jene sehnsüchtige Hoffnung verkennen und den Einfluss auf sein Inneres bestreiten oder läugnen wollen? Ist nicht jenes Kunstwerk eben so sehr ein Drama, wie die Dichtungen eines *Sophocles* oder eines *Schiller* und *Goethe?* Nehmen wir nicht auch dort ein geistiges Gut mit nach Hause, wie bei dem Anhören eines „Faust“ oder „Wallenstein“? Müssen wir aber auch nicht eben so ein Verhältniss zwischen den beiden verschiedenen Einflüssen zugeben, wie es der Unterschied zwischen Ton und Wort uns lehrt? Diesem Einflusse uns hinzugeben und jenes geistige Gut zu erwerben, das muss der Standpunct sein, von dem aus wir auf die Musik hinblicken; deshalb mag, nach seiner Individualität, dem musikalisch Gebildeten eine Symphonie oder ein Oratorium, dem Laien ein Werk einfachern Characters zweckdienlich sein. Die Musik ist demnach ein Mittel der ästhetischen und, wenn auch mittelbar, moralischen Erziehung des Menschen, sowohl jedes Einzelnen, wie auch der Gesammtheit. Nothwendig ist es aber auch, der Gesammtheit des Volkes Das zu bieten, was hier zum Ziele führt, damit nicht etwa statt ästhetischer Bildung — ästhetische Verbildung, und statt moralischer Förderung — Versinnlichung oder sinnliche Weichlichkeit das Resultat sei, wozu alte und neue Zeit leider Belege geben.

Wie wir es einerseits für wahr und richtig halten, dass die Musik ästhetisch und auch moralisch bilde, so müssen wir auch andererseits zugeben, dass durch Missbrauch dieser Kunst eine nachtheilige Wirkung hervorgebracht werde. Was aber ist hier Missbrauch der Kunst?

Da, wo die Musik in das Gebiet des rein Sinnlichen herabgezogen oder zum Handwerk wird, wo aus ihr nicht mehr jene keusche, heilige Idealität hervorblickt, wo formelle Schönheit oder Character mit den plumpen Händen des Handwerks rücksichtslos gemisshandelt wird, oder ein Kitzel der Sinne ihr Ausgangs- und Zielpunct ist, oder wo sie benutzt wird, um nicht für ein Kunstwerk, sondern blos für die Subjectivität einer Vermittelungsperson Bewunderung und Begeisterung zu erwecken, — da ist die Kunst in das Gebiet gezerrt, wo ihr die Göttlichkeit genommen ist und uns als Ersatz dafür das nur Sinnlich-Menschliche dargeboten wird. Was finden wir in den sinnlich-kitzelnden Terzengängen italienischer Opern, oder in den tanzartigen Rhythmen einiger ihrer Ouverturen? Was finden wir in ernsten dramatischen Actionen, in denen uns Melodie und Rhythmus an einen Vergnügungsort zu versetzen suchen, wie eben dort in bekannten italienischen Opern? oder können wir Das Erhebung und geistige Belebung nennen, wenn Dichtung und Musik vereint bei den Abentheuern eines Liebeshelden nur das Glühen niederer Leidenschaften erregen wollen? Doch das zieht an, ja, das schmeichelt der Lust, und das ist angenehm zu empfinden: da läuft man hin und hört und horcht und kommt begeistert heim und glaubt ein grosses Kleinod gefunden zu haben, ohne zu wissen, dass Geist und Gemüth arm und kalt sind, und nur die Sinnlichkeit ihre Triumphe feiert. Wir wollen hier nicht ankämpfen gegen die Musik des Südländers, als sei sie etwas absolut Verdammliches, sondern wir wollen auch ihr ihr Recht lassen; der Süden fühlt anders, als der Norden, ihm erscheint das Ideelle in glühenderen Farben, als uns, aber das ist bei ihm das Naturgemässe, und eben darum ihm subjectiv das Richtige; nur soll nicht die Ueberspannung, welche hier so nahe liegt, auf uns mit übergehen und uns die besonnene geistige Erhebung rauben. Der Nordländer ist mehr der Gefahr ausgesetzt, hier auf den Irrweg zu gerathen, weil gleich nach dem geschehenen Eindrucke bei ihm die Reflexion eintritt und eine bleibende Spur zurücklässt. Wir fragen Die, welche je mit Herz und Seele die Musik im Fidelio, Oberon, Freischütz, Euryanthe, oder Don Juan, Hans Heiling oder Jessonda hörten, ob sie nicht einen Unterschied fühlten zwischen dem Eindruck, den ihnen jene Musik, und dem, welchen ihnen die Musik der neueren italienischen Opern machte: — genug davon; wir wollen diese Gedanken nicht weiter verfolgen, wollen diese moderne Italomanie nicht bekämpfen und manchen süss Träumenden seinem musikalischen Taumel nicht entreissen. Auch wollen wir keine Paränese hinzufügen und Vorschläge machen, da es deren nicht bedarf, weil uns bereits in den Bestrebungen Einzelner und grösserer Gesellschaften eine Garantie für das Morgenroth einer bessern Zukunft gegeben ist.

Recension.

Dodici studj per il Pianoforte, dedicati a *F. Hiller* dal suo amico *Steffano Golinelli*. Op. 15. Milano, pr. Giovanni Ricordi. Libro I. 5 Fr. Libro II. 7 Fr.

Wollte Jemand an der unerschöpflichen Ergiebigkeit der Musik, auch nur in ihrer Rhythmik und in ihrem Figurenwesen, zweifeln, so brauchte man ihn zur Widerlegung nur auf die lange Reihe von Etudes, Exercices, Studj u. s. w. hinzuweisen, welche seit Clementi's und Cramer's trefflichen Arbeiten in diesem Fache erschienen sind. Wenn man schon zuweilen glauben möchte, dieses Feld müsse nunmehr bis zur Erschöpfung ausgebeutet sein, so wird man doch einmal über das andere, bald von dieser, bald von jener Seite her, und nicht selten auf die interessanteste Weise des Irrthums überführt. So gestehen wir, auch durch diese „XII Studj" des Herrn Steffano Golinelli um so angenehmer überrascht worden zu sein, je weniger wir gerade von Italien her, welches bisher verhältnissmässig nur wenige hervorragende Arbeiten auf jenem Gebiete aufzuweisen hatte, eine solche Bereicherung desselben erwarten konnten. Der Verfasser, unverkennbar auf der Höhe der neuesten Claviervirtuosität stehend, bringt in diesem Werke, wenn er auch in manchen einzelnen seiner „Studj," wie z. B. in No. 1, in No. 8 u. e. A., wenigstens den darin ergriffenen und durchgeführten Figuren nach, an bereits öfter Dagewesenes erinnert, dennoch ausserdem so viel Neues und Eigenthümliches, dass wir diese Etudensammlung tüchtig vorgeschrittenen Clavierspielern als eine sehr beachtenswerthe und nicht blos practisch bildende, sondern auch in so fern sehr willkommene Gabe anempfehlen können, als die meisten dieser Stücke — und gerade nicht immer die schwierigsten — bei einem sauberen, sicheren und runden, kurz: bei einem virtuosenmässigen Vortrage, auch auf das grössere Publicum einen sehr günstigen Eindruck hervorbringen dürften. Dabei wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass in dieser Sammlung nicht blos für Musikhörer, sondern auch für Schaulustige gesorgt ist, d. h. für solche, welche sich gern durch ein groteskes Durcheinanderwerfen der Hände in entzückungsvolles Staunen setzen lassen; eine Liebhaberei des grossen Publicums, welcher bekanntlich kluge Salonvirtuosen mit geziemender Bereitwilligkeit entgegenzukommen wissen. — Zu einer tüchtigen Durcharbeitung der Hände sind diese Studien, mehr in harmonischer Fülle und Pracht, als läuferartig sich bewegend, sämmtlich wohl geeignet, und einige derselben dürften auch wohl von Clavierspielern ersten Ranges als nicht sogleich beim ersten Anlaufe zu knakkende Nüsse erfunden werden. Beide Hände bekommen ihre Aufgaben zu lösen, und keine wird sich darüber zu beklagen haben, dass sie der Verfasser zu leicht angesehen. Dass derselbe nirgends den von ihm selbst gebrauchten Fingersatz angegeben hat, müssen wir tadeln. Wir wissen zwar recht wohl, dass sich, abgesehen von alltäglichen, allgemein feststehenden Dingen, fast jeder Virtuos, nach Maassgabe des besonderen Baues seiner Hände, auch seine besondere Applicatur zu bilden pflegt; allein wir achten es doch für zweckmässig, wenn solchen Studien, zumal da, wo der vom Verfasser intendirte Effect auf einer gewissen besonderen Applicatur vorzugsweise beruht, die nöthigen Andeutungen beigefügt werden. Die äussere Ausstattung des Werkes ist in dem uns vorliegenden Exemplare dem Drucke nach nicht so sauber, wie man es von den besseren deutschen und französischen Officinen gewohnt ist.

Dr. *K.*

Nachrichten.

Berlin, den 4. Mai 1844. Endlich ist der holde Mai in voller Blüthenpracht erschienen und mit dem April ist die überreiche Musiksaison beschlossen. Wie bereits erwähnt, gaben die Geschwister *Milanollo* ihr zehntes Concert für die Armen, das eilfte als angeblich letztes, und am 12. v. M. ihr wirklich letztes oder Abschiedsconcert bei überfülltem Saale. Alle drei Concerte enthielten nur Wiederholungen der Musikstücke, welche beide Virtuosinnen bereits öfters ausgeführt hatten. Mit dem für zwei Violinen eingerichteten „Carneval von Venedig" von *Ernst* und dem beliebten „Schlummerliede" in der *Haumann*'schen Fantasie beschlossen die anmuthigen Mädchen ihr schönes Spiel, und wurden von Dr. *Friedrich Förster* und *L. Rellstab* zum Abschiede besungen. Neu waren in dem letzten Concert nur die von Mad. *Burchardt* vorgetragenen Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung von vier Männerstimmen, von dem anwesenden Herrn MD. *Ferd. Hiller* componirt und dirigirt, welche, ohne Begleitung gesungen, durch heitere, populaire Haltung sehr gefielen. — Die *Graun*'sche Passionscantate: „Der Tod Jesu" wurde, wie alljährlich, in der stillen Woche vom Herrn MD. *Jul. Schneider* und der Singacademie, mit vorzüglicher Besetzung der Soli und Chöre, sehr gelungen und mit vieler Theilnahme zwei Mal ausgeführt. — Am 4., 5. und 6. April war das königl. Theater ganz geschlossen.

Am ersten Ostertage wurde „Belmonte und Constanze" im königl. Theater (auf der Königsstädter Bühne *Cimarosa's* „Matrimonio segreto"), ferner „Norma," „Die Tochter des Regiments," „Carlo Broschi," „Der Wildschütz," „Die Nachtwandlerin" (Herr *Pfister* als engagirtes Mitglied — Elwino), „Das Nachtlager von Granada" (Herr *Pfister* — Gomez) wiederholt. Für eingeladene Zuschauer wurde *L. Tieck's* „Gestiefelter Kater" mit dazu arrangirter Musik von *Taubert* gegeben. Die Urtheile darüber waren getheilt. Der königl. hannöver'sche Hofsänger *Stighelli* gab den Lord Arthur in den „Puritanern" und im „Teil" von *Rossini* den Arnold zwei Mal als Gastrolle.

In der Garnisonkirche veranstaltete Herr Professor *Kloss* ein Concert zu mildem Zwecke, worin derselbe sich theils als fertiger Orgelspieler, theils als Dirigent grösserer Gesangstücke und Componist geltend machte. Fräul. *Tuczeck* trug eine Arie aus *Haydn's* „Frühling" und ein schönes Offertorium von *Cherubini* sehr angenehm vor. — In einer musikalischen Matinée zu wohlthätigem Zwecke liess sich eine Sängerin aus Brüssel,

Fräul. *Runth-Valesi*, mit Beifall hören, der auch oben erwähntem Tenoristen *Stighelli* (mit wohlklingender Brauststimme und schönem Portament) bei seinen Debüt's zu Theil wurde. Ein recht gut erfundenes Pianofortetrio von einem talentvollen jungen Componisten und Violinspieler, *Richard Würst*, gefiel allgemein.

Die Potsdamer und Berliner ältere Liedertafel vereinte sich, unter Leitung ihrer Meister Professor *Rungenhagen* und Musikdirector *Schärtlich*, am 21. v. M. zu einem Festmahle mit Gesang, an welchem auch Damen, z. B. Mad. *Burchardt* und Dem. *Auguste Löwe*, singend und zuhörend, mit eingeladenen Gästen Theil nahmen.

Am 1. d. M. (Busstag) wurde bei fast leerem Hause *Friedrich Schneider's* „Weltgericht" zum Besten des *Spontini*-Fonds im königl. Theater wirksam ausgeführt. — Am 2. d. gab der verdienstvolle Akustiker *Friedrich Kaufmann* eine musikalische Soirée, in welcher derselbe besonders sein neuerfundenes Harmonichord, wie auch das Symphonion, Salpingion (mit lauter Trompeten), Chordaulodion und das Trompeter-Automat mit vielem Beifall, jedoch bei sparsamem Besuche producirte, obgleich Herr *Kaufmann* einige Tage zuvor viele Kunstfreunde eingeladen hatte, um sie seine Instrumente hören zu lassen, für welche bekannte Musikstücke, z. B. die Ouverturen zur „Stummen von Portici" und den „Hugenotten," das „Halleluja" aus *Händel's* „Messias," sehr wirksam eingerichtet sind. Der geschickte Künstler wird noch eine zweite Unterhaltung veranstalten, und dann von seinen Kunstreisen nach seiner Heimath Dresden zurückkehren.

Am 12. Mai soll hier das Jubiläum der *Mozart*'schen „Zauberflöte" durch Aufführung dieser Oper gefeiert werden.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Pisa. Sänger: die Brambilla (Teresa), die Buccini, Tenor Castellan, Bassist Salandri, Impresario Lanari: also Erfreuliches. Das verschönerte, elegante, gut beleuchtete Teatro de' Ravvivati begann die Stagione mit Pacini's Saffo glänzend, und die Brambilla war die Krone; desgleichen in der nachher gegebenen Sonnambula, worin in der Rolle der Lisa ihre hübsche Schwester Laura, mit schönem Sopran, guter Aussprache und Gesangmethode zum ersten Male die Scene betrat. Mercadante's Giuramento ging ebenfalls gut.

Da es von diesen Sängerinnen *Brambilla* mehrere giebt, so mag hier Folgendes bemerkt werden. Vier dieser *Brambilla's* sind in der Nähe von Mailand geboren, gelten aber allgemein als Mailänderinnen: die Altistin *Marietta*, die berühmteste, dermalen auf der Pariser italienischen Oper, ihre obbenannte Schwester *Teresa*, ebenfalls rühmlich bekannt, sodann ihre beiden Schwestern *Annetta* und die eben erwähnte *Laura*. Drei andere Schwestern *Brambilla*, Töchter des Maestro *Paolo* dieses Namens, sind zu Mailand geboren: *Amalia*, einst gute Prima Donna, sang auf italienischen und spanischen Theatern, und ist mit dem italienischen Tenor *Verger* vermählt; die *Emilia* sang in Spanien und heirathete einen reichen Spanier; die *Erminia* betrat seit Kurzem die Bühne, und singt diesen Carneval im Kirchenstaat. Noch giebt es eine Altistin *Carlotta Brambilla*.

Siena. Die famöse Lucia di Lammermoor fand mit der Ciotti-Grossoni, dem Tenor Vietti und Bassisten Bartolini eine kalte Aufnahme. Von den beiden gleich nachher gegebenen Opere buffe: Rossini's Barbiere di Siviglia und Donizetti's Don Pasquale, war Ersterer freilich das Labsal der Stagione; in Beiden wirkte der Buffo Insom.

Die übrigen toscanischen Städte: *Arezzo*, *Cortona*, *Empoli* und *Prato*, wo ebenfalls Opern gegeben wurden, zu erwähnen, lohnt nicht der Mühe.

Lucca. Auch hier, wie in Livorno, sind Donizetti's Linda und Fioravanti's Columella mit zwei respectablen Fiasco's abgetreten. Die schnell herbeigerufene Altistin Bertrand wendete einigermaassen das Blatt der Linda; die Prima Donna Gazzaniga, Tenor Ciaffei, und die Bassisten Scheggi und Fallar thaten ihr Mögliches. Besser, als der Columella, ging Donizetti's Don Pasquale, worin der brave Bassist Rinaldini anstatt Fallar sang. In ihrem Benefiz gab die Gazzaniga den ersten Act von Don Pasquale und den letzten der Linda, zwischen beiden eine von der hiesigen Dichterin Amalia Palladini gedichtete, vom hiesigen Maestro Michele Puccini in Musik gesetzte dramatische Action: Giambattista Catani betitelt, von der blos zu sagen ist, dass sie, wahrscheinlich der Palladini zu Liebe, wiederholt wurde.

Herzogthum Modena.

Carpi. Dass die Prima Donna Maria Luigia Vecchi als Beatrice di Tenda in Bellini's Oper dieses Namens hier Fanatismus erregte, darf Niemanden wundern. Tenor Scalari war noch vom vorigen Jahre im hiesigen guten Andenken; in Donizetti's Roberto d'Evreux gab er die Titelrolle, die Vecchi die Elisabetta, ihre Schwester Giovannina die Sara, und Bassist Amadio den Nottingham. Blos einige wenige Stücke machten Furore, und auf die Prima Donna wurde sogar ein pompöses Sonetto gemacht.

Reggio. Der Anfängertenor Giovanni Solieri aus Bologna (der mit seiner Stimme an Moriani erinnert und zu guten Hoffnungen berechtigt), die Prima Donna Cattaneo, und die Bassisten Baschieri und Cavalli würden vielleicht in Bellini's Puritani mehr befriedigt haben, wenn die Musik etwas besser angezogen hätte. Donizetti's Torquato Tasso (Cavalli Titelrolle) war auch mit Buffo Merighi nicht glücklicher. Ricci's Chi dura vince, worin Bassist Righi den unpässlich gewordenen Baschieri ersetzte, machte sogar Fiasco.

Modena. Verdi's Nabucodonosor, in welchem die Lagrange, die Comprimaria Carnio, Tenor Fedor (= Wilhelm Becker, ein Russe und halber Schüler Rubini's), Bassist De Bassini wirkten, machte Fiasco; man gab dem Orchester die Schuld! Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura ging es weit ärger, er erlebte blos vier Vorstellungen; einige Stücke der Lagrange, des Tenors Fedor, des Bassisten De Bassini, so wie ein Duett zwischen beiden Letzteren wurden jedoch applaudirt. Die hübsche Altistin Augusta Bothe (aus Preussen) konnte in dieser Oper nicht sehr gefallen. Nach diesem Ungemach gefiel der Nabucco immer mehr und wurde die ganze Stagione gegeben.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura mit der noch immer guten Sängerin Tavola (auf der Neige), der Fouché, dem Tenor Balestracci und Bassisten Casanova fand eine laue Aufnahme; die Musik dieser Oper hat kaum einige geniessbare Stücke. Donizetti's Lucia fand nur theilweise Applaus, versteht sich die Sänger, denn was die Musik betrifft, ist in ganz Italien nur eine Stimme — wenn auch die eine der Andern nur nachspricht — sie sei vortrefflich. Le prigioni di Edimburgo (worin der Tenor Luigi Manzocchi vom Mailänder Conservatorium debütirte), abermals von Fed. Ricci und abermals ein Fiasco. Alle drei Fiasco's wechselten bis zu Ende der Stagione mit einander ab.

Parma. Meyerbeer's mit so vielem Aufwande in die Scene gesetzter Roberto il Diavolo, worin die Colleoni (fertige, sonst gute Sängerin), die Ponti, Tenor Milesi (ziemlich gut), die Bassisten Derivis, Demi wirkten, fand nicht die gewünschte gute Aufnahme. Bellini's Beatrice ging kaum etwas besser. Kein günstigeres Schicksal hatte Mercadante's Reggente; die rühmlich bekannte Tänzerin Cerrito half heraus.

Die Herzogin hat verwichenen 3. Februar mittelst eigenhändiger Unterschrift den Tänzer und zugleich guten Violinisten *Arthur Saint-Leon* zu ihrem Ehren-Kammer- und Capellvirtuosen ernannt.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Regio). Herrn Verdi's Lombardi alla prima crociata, die vorigen Carneval bei ihrem Entstehen zu Mailand so festlich und glänzend auf der Scala gefeiert wurden, seither aber auf anderen italienischen Bühnen mit mehr oder weniger Glück die Breter passirten, trugen hier ebenfalls einen Fiasco davon. Einige gaben die Schuld dem unpässlichen Tenor Guasco; da er aber sogleich durch Herrn Mecksa ersetzt wurde und dieser in der Rolle des Oronte so ziemlich befriedigte, so warf man die Schuld auf die Musik, und applaudirte dafür theilweise die Sänger, besonders die allgewaltige Tadolini und den wackern Bassisten Varesi, auch den bald wieder hergestellten Guasco. Die zweite Oper, Giovanna I. di Napoli, die Herr Coppola für Lissabons Theater componirte und hier eigens in die Scene setzte, zog fast gar nicht an. Die Tadolini, Guasco und Varesi wurden dann und wann beklatscht, wohl auch sammt dem Maestro auf die Scene gerufen; das Resultat der ganzen Stagione auf unserem königl. Theater war indessen = Fiasco, wie dies gegenwärtigen Carneval fast allenthalben in Italien der Fall war. Nächst der Zunahme der Fiasco's vermehren sich bei uns jedes Jahr in der kalten Jahreszeit die Unpässlichkeiten und Untauglichkeiten der Sänger, die man zu ersetzen immer bereit sein muss. Es ist höchste Zeit, der heutigen Massenoper ein Libera nos Domine anzustimmen.

Bemerkenswerth ist es indessen, dass, während andere Sänger in dieser Massenoper sämmtlich sehr bald zu Grunde gehen, die Tadolini an Kraft und Geläufigkeit ihrer noch immer reinen Stimme zuzunehmen scheint. Sie ist, kurz gesagt, für die einheimischen grossen Theater die einzige jetzt lebende Sängerin ersten Ranges in Italien. Nach ihr kommt freilich die Frezzolini, die aber bereits ziemlich abgenommen hat; die herrliche Tacchinardi ist schon seit mehreren Jahren in Paris und London thätig. Hier einige kurze biographische Notizen von unserer Eugenia Tadolini, über welche so manches Unrichtige in auswärtigen musikalischen Blättern berichtet wurde. Sie ist aus Forli in der Romagna und mag jetzt beiläufig 33 Jahr alt sein. Ihr Vater, Filippo Savorani, war ein Beamter unter der vorigen französischen und auch unter der päpstlichen Regierung. Von Jugend auf mit einer hübschen und geläufigen Sopranstimme begabt, erhielt sie nach vollendetem Unterricht in den Anfangsgründen der Musik Gesangunterricht bei Herrn Giovanni Tadolini, Lehrer des schönen Gesanges zu Bologna, dessen Gattin sie bald wurde, worauf sie sich ganz der Opernbühne widmete. Ihre Bahn begann sie mit gutem Erfolge im Carneval 1829/30 zu Parma. Von da ging sie mit ihrem Gatten nach Paris, wo er noch jetzt Director des italienischen Theaters ist, sang daselbst drei Jahre zur Seite der Malibran, der Pasta, des Rubini, Lablache, worauf sie (seitdem von ihrem Manne getrennt) auf den Theatern zu Mailand, Venedig, Padua, Triest, Sinigaglia, Florenz, Lucca, Brescia, Genua, Turin, Neapel, Rom, Siena, Reggio, Bergamo sang. In Wien, wo sie nächsten Frühling zum siebenten Male auf dem dasigen italienischen Theater singt, ist sie der Liebling des Publicums, und wurde zur Kammersängerin des Kaisers ernannt.

(Teatro Sutera.) Kein Gerassel, kein Gepolter, kein Geschrei; hier wurde gelacht. Die erste gegebene Opera buffa war eine neue verbesserte Auflage der Casa disabitata, del Maestro Lauro Rossi, worin die Riva-Giunti und Buffo Cini die Palme davon trugen, und Tenor Gaja sammt dem Bassisten Ferrario das Ihrige zur guten Aufnahme der populären Musik beitrugen. Nach fünfzehn Vorstellungen dieser Oper wechselte Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, worin der Buffo Zambelli den Protagonisten ziemlich gut gab, mit ihr ab. Fioravanti's von Neapel hierher verpflanzte neue Oper: Non tutt' i pazzi sono all' ospitale, fand, auch des wenig interessanten Buches wegen, nur in wenigen Stücken Anklang.

Bei Gelegenheit des unlängst hier Statt gefundenen Säcularfestes von *Torquato Tasso's* Geburtstag wurde unter Anderen auch ein für dieses Fest vom Grafen *Giovanni Marchetti* in Bologna gedichteter, von *Rossini* eigends in Musik gesetzter Chor (nicht Cantate) aufgeführt, der drei Mal wiederholt werden musste.

Savigliano. Rossini lebt so zu sagen heut zu Tage nur noch in seinem Barbiere di Siviglia, der hier und da aus dem Staube hervorgezogen auf einigen Theatern gegeben wird. Hier labte man sich im wahren Sinne des Wortes an der gemüthlichen Musik dieses Barbiere, und die Borgognoni als Rosina, Tenor Personi und der Baritono Fallardi befriedigten am Meisten. Bei alldem lechzten Zuhörer und Sänger nach einer Opera seria; sonderbar genug verfiel man auf Bellini's Straniera und hörte sie geduldig an.

Cuneo. Mercadante's Giuramento mit der Gambaro (Schwägerin des Componisten), der Morandi (einer Wie-

nerin), dem Tenor Lavia und Bassisten Walter erfreute sich in wenigen Stücken eines geringern oder stärkeren Beifalls. Weit minder gefiel Nini's Virginia. (Am 18. Januar hatte die Morandi ein ehrenvolles Benefiz mit dem zweiten Acte des Giuramento und dritten der Capuleti von Vacaj.) Donizetti's Figlia del Reggimento belustigte hierauf Anfangs Februar das Auditorium nach der nichtssagenden Virginia. Die Gambaro mag für diese, in Hinsicht der Oper nach Turin vielleicht wichtigste Stadt in Piemont sogar als respectable Sängerin gelten, was sie aber nicht ist.

Saluzzo. Bellini's einförmige Puritani langweilten hier nur zum Theil, weil die Lasagna-Landi, Tenor Lattuada und die Bassisten Bruscoli und Dall' Asta nichts weniger als missfielen. In Ricci's Chiara di Rosenberg herrschte einige Kurzweil; Bruscoli (in der Rolle des Michelotto) und Lattuada (als Valmore) waren die Begünstigtesten; die Lasagna war der Titelrolle nicht gewachsen, rettete sich aber schnell darauf in Donizetti's Lucrezia Borgia, worin die Tomati den Orsino machte.

Ivrea. Eine Tollkühnheit war es beinahe von dem Impresario und Buffo Bellegrandi, Donizetti's grosse Oper Marino Faliero mit der Cagnoli-Lamberti, dem unpässlichen Tenor Forno, den Bassisten Rivoira (für die Titelrolle zu schwach) und Franceschetti (Israele) zu geben. In der dritten Vorstellung musste der Protagonist durch Herrn Carlini — den Contrabassisten des Theaters! —, dieser wieder einstweilen durch Herrn Migliara ersetzt werden, bis Ricci's Chiara di Rosenberg mit der Focosi, dem Tenor Maggi, dem Bassisten Franceschetti und Buffo (Impresario) Bellegrandi in die Scene, und die Sachen viel besser gingen. In der zuletzt gegebenen Norma, mit der Focosi, Cagnoli, dem Maggi und Migliara, war man nicht unzufrieden.

Casalmonferrato. Die Rocca-Tagliata (aus der Turiner Singschule), nach ihr Tenor Zoni und der exotische Bassist De Breuil (im Italienischen in Di Broglio verstümmelt) waren hier ausgezeichnet in Ricci's Scaramuccia. In Donizetti's Olivo e Pasquale ragte der Bassist hervor; in Bellini's Sonnambula trug der Tenor den Preis davon; endlich in der Lucia di Lammermoor war die recht brave Sängerin Parodi die allerbravste.

Vercelli. Nach hergestellter Unpässlichkeit ging es der Tirelli immer besser in der Lucrezia Borgia; Bassist Santi gab den Duca recht brav, dem Tenor Landi fehlte es nicht an Beifall, an dem auch die Dossena einigen Antheil nahm. In Rossini's verstümmeltem Assedio di Corinto und in Bellini's Sonnambula, worin die Altistin Biscottini mitwirkte, gingen die Sachen im guten Geleise, worauf die Tirelli und Santi nach Lissabon, für dessen Theater sie gewonnen, abgereist sind.

Novara. Die Lucrezia Borgia mit der Franceschini-Garis, der Banmann (aus Udine), dem Tenor Bozzetti und Bassisten Guscetti, war ein Crescit eundo für sämmtliche Virtuosi, die sich einander in jeder Vorstellung übertrafen. Der nachher gegebene Nuovo Figaro del rinomato Maestro Ricci störte diese ganze Freude; weder Musik noch Sänger, unter ihnen Bassist Parodi, erregten einiges Aufsehen, und man kehrte abermals zur himmlischen Lucrezia zurück, worauf endlich Donizetti's Marino Faliero einen guten halben Fiasco machte.

Herzogthümer Genua und Nizza.

Savona. Nachdem die weinerliche Beatrice di Tenda des beweinten Bellini vierzehn Male die Breter passirt hatte, in welcher die Sarazin, die Rho, Tenor Gumirato und Bassist Bastogi-Magnani das Auditorium mehr oder weniger zum Applaudiren rührten, erfreute es Donizetti's Figlia del reggimento, worin Prima Donna mit ihrem Tambourschlagen und der sogenannte Rataplan Alles fanatisirte. In ihrem Duette mit dem Tenor pfropfte sie einige französische Worte ein (die Oper ist, wie bekannt, ursprünglich für's Pariser Theater französisch componirt worden), die ihre gute Wirkung nicht verfehlten. Die Figlia del reggimento wurde bald durch ihre Schwester Lucrezia Borgia verdrängt, die noch mehr als der Tambour und Rataplan gefiel.

Novi. Fröhlich begann der Carneval mit Rossini's Barbiere, besonders der schönen Prima Donna Grassi wegen, die auch in der folgenden Figlia del reggimento die Gunst der Zuhörer hatte, worauf dessen Elisir d'amore sonderbarerweise altmodisch befunden wurde und fast durchfiel.

Genua hatte im Ganzen eine löbliche Sängergesellschaft: die Pixis und Boccabadati, die Comprimaria Remorini und Pusterla, Tenor Borioni und Bassisten Orlandi; aber die neue Oper *Ernani*, del Maestro *Mazzucato* (Singlehrer am Mailänder Conservatorium), machte Fiasco. Wie es oft hier zu Lande bei Beurtheilung einer zum Theil oder ganz verunglückten Oper von Seite der Profanen oder Viertel-, Drittel- und Halbgelehrten zu gehen pflegt, dass man ihrer gelehrt sein sollenden, allzu künstlichen Musik die Schuld giebt, so war es auch hier der Fall. Unter Andern sagt die hiesige Zeitschrift Espero, die Musik des Ernani sei gelehrt und tiefgedacht, habe aber keine pathetischen singbaren Motive, der zweite Act sei ganz null. Diese Leute eines Bessern zu belehren, ist eben so unnütz als vergeblich, und wenn ihnen nun Jemand vollends sagte: Herr Mazzuccato hat sehr nöthig, bei einem guten Meister eine eigentliche Schule in der Composition zu machen, so könnten sie ihn gar für verrückt halten; darum ist es auch besser, ganz zu schweigen. — Die Pixis und Borioni fanden einigen Beifall. Als ein betrübtes Intermezzo folgte hierauf Pacini's voriges Jahr zu Palermo mit einem Fanatismo aufgenommene Maria d'Inghilterra, hier ganz mit denselben Prime Donne (der Marini und der Clerici) und einem grossen Fiasco. Verdi's Lombardi alla prima crociata waren weit glücklicher; die Boccabadati fand verdienten Beifall, der auch der Pixis in Bellini's Capuleti mit dem dritten Act von Vaccaj, als ihrem Benefiz, reichlich gespendet wurde.

Nizza. Die Prime Donne Sacchi, Malugani, Gaziello, Tenor Cristofani, Bassist Smith, Buffo Picchi, sämmtlich Virtuosi von ziemlicher Mittelmässigkeit, gaben Mercadante's Elisa e Claudio und Donizetti's Elisir mit mässigem Beifall.

Insel Sardinien.

Cagliari. Prime Donne: die Lusignani und Tassini, Comprimaria Duffó, Tenore Mugnai und Michelini, Bassisten Mazzotti und Ventura, Buffo Rivarola. Wegen Un-

pässlichkeit der Lusignani konnte Rossini's Semiramide nicht in die Scene gehen; man gab daher zur Noth Fioravanti's Columella mit der Duffó, keineswegs vortrefflich; bald darauf, nach hergestellter Gesundheit der Lusignani, benannte Rossini'sche Oper mit ihr, der Tassini, Mazzotti und Mugnai. Aufnahme so so. In Ricci's Nuovo Figaro, mit der hier beliebten Tassini, den Herren Mugnai, Mazzotti und Rivarola, war sie viel besser; leider wurde die Tassini bald unpässlich, und durch die Lusignani ersetzt. Die saubere Opera tragica: Marescialla d'Ancre, del Maestro Nini, verdunkelte noch mehr die Carnevalsstagione.

Sassari. Donizetti's Esule di Roma machte einen feierlichen Fiasco; weder behagte die Musik, noch waren die Sänger: die sonst brave Bruni (Brun), Tenor Murena und Bassist Lolio, dieser Oper gewachsen. Dessen Anna Bolena, worin auch die De Velo und die Comprimaria Stella-Lanzi mitwirkten, ging etwas besser.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht

der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahr 1843 — 1844 aufgeführten Musikstücke.

Instrumentalmusik.

1) Symphonieen.

Beethoven: Ddur; Bdur; Eroica; Cmoll; Adur; Pastoralsymphonie. — *Drobisch:* Gmoll (neu). — *Niels W. Gade:* erste; zweite (Edur). — *Haydn:* Militärsymphonie. — *Kalliwoda:* Fdur (neu). — *Mendelssohn Bartholdy:* zweite (Amoll). — *Mozart:* Cdur (mit der Schlussfuge); Gmoll; Es dur. — *Rietz:* Gmoll (neu). — *Schubert:* Cdur. — *Spohr:* Die Weihe der Töne; Irdisches und Göttliches im Menschenleben.

2) Ouverturen.

Beethoven: Leonore (No. 3); Coriolan; Op. 124; Egmont. — *Cherubini:* Medea. — *Gluck:* Iphigenia. — *Goldschmidt:* Frühlingsgruss (neu). — *Hiller:* Concertouverture (Dmoll). — *Macfarren:* Concertouverture (neu). — *Mendelssohn Bartholdy:* Meeresstille und glückliche Fahrt; die Hebriden. — *Mozart:* Zauberflöte. — *Theod. Müller:* Concertouverture. — *Rietz:* Festouverture. — *Rossini:* Wilhelm Tell. — *Schneider:* Festouverture (neu). — *Spohr:* Faust. — *Spontini:* Olympia. — *Weber:* Freischütz; Euryanthe; Oberon.

3) Stücke für einzelne Instrumente.

a) *Pianoforte.*

Beethoven: Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell. — *Hiller:* Concert (neu); Rêverie, Etüden, danse des fantômes. — *Mendelssohn Bartholdy:* Concert in Gmoll; Serenade; Capriccio in Hmoll; Lieder ohne Worte. — *Mozart:* Concert in Dmoll. — *Thalberg:* Fantasie über russische Themen; über Sonnambula. — *Weber:* Concertstück. — *Willmers:* Fantasieen und Etüden.

b) *Violine.*

Beriot: Adagio und Rondo. — *David:* Concert (Emoll); desgl. (neu); Variationen. — *Ernst:* Fantasie über Otello. — *Kalliwoda:* Introduction und Variationen. — *Moralt:* Fantasie. — *Riefstahl:* Concertino; Variationen. — *Sachsse:* Variationen. — *Spohr:* Concertino Sonst und Jetzt. — *Vieuxtemps:* Variationen.

c) *Violoncell.*

Kummer: Concertino. — *Metzner:* Adagio und Variationen. — *Rietz:* Fantasie.

d) *Flöte.*

Fürstenau: Fantasie. — *Haake:* Concertino. — *Kalliwoda:* Divertissement.

e) *Clarinette.*

Bärmann: Fantasie. — *Gährich:* Concertante für zwei Clarinetten (neu). — *Kalliwoda:* Variationen.

f) *Oboe.*

Kalliwoda: Concertino.

g) *Horn.*

Lübeck: Adagio.

h) *Fagott.*

Maurer: Concertino.

i) *Basposaune.*

Müller: Concertino.

Gesang.

1) Chöre und mehrstimmige Sätze.

Beethoven: Meeresstille und glückliche Fahrt; Musik zu Egmont; Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen. — *Cherubini:* Agnus Dei. — *Donizetti:* Duett aus Belisar. — *Fesca:* Der 9. Psalm. — *Haydn:* Des Staubes eitle Sorgen; La tempesta. — *Hoven:* Einleitung aus dem Käthchen von Heilbronn. — *Mozart:* Terzett aus Vilanella rapita. — *Rossini:* Introduction aus der Belagerung von Corinth und Wilhelm Tell. — *Spohr:* Introduction und Duett, Terzett und Ballscene aus Faust. — *Weber:* Erstes Finale aus Euryanthe; Erstes Finale aus Oberon.

2) Arien und andere einstimmige Sätze.

Balfe: Arie aus Falstaff. — *Beethoven:* Arie aus Fidelio; Ah perfido. — *Bellini:* Arie aus Sonnambula; Montecchi; Puritaner. — *Burgmüller:* Spanische Serenade. — *Donizetti:* Arie aus Belisar; Lucia di Lammermoor. — *Gumbert:* Lied. — *Händel:* Arie aus Theodora; Judas Maccabäus; Holy, holy. — *Haydn:* Arie aus der Schöpfung. — *Hiller:* Arie: La Partenza. — *Marliani:* Arie: Stanca di più combattere. — *Marschner:* Lied: „Der Himmel im Thale." — *Mercadante:* Arie aus Ipermestra. — *Meyerbeer:* Arie aus Il crociato. — *Mozart:* Concertarie; Arie: Mia speranza; Arie aus Idomeneo; Tito; Così fan tutte; Don Giovanni; Zauberflöte. — *Nicolai:* Arie aus Il templario. — *Pacini:* Zwei Arien. — *Rossini:* Arie aus Sigismondo; Semiramide; Donna del lago; die Tarantella. — Schottisches Lied. —

Spohr: Arie aus Faust; Jessonda. — *Weber*: Arie aus Oberon; Freischütz.

Die Künstler, welche auftraten, waren:

1) Instrumentalmusik.

Martin Bezeth aus Rotterdam (Violine). — *Jean Joseph Bott* aus Cassel (desgl.). — *David* aus Leipzig (desgl.). — *Diethe* aus Leipzig (Oboe). — *A.* und *G. Gareis* aus Berlin (Clarinette). — *Goldschmidt* aus Prag (Pianoforte). — *Grenser* aus Leipzig (Flöte). — Fräul. *v. Grünberg* aus Petersburg (Pianoforte). — *Haake* aus Leipzig (Flöte). — *Heinze* aus Leipzig (Clarinette). — *Hiller* (Pianoforte). — *Jos. Joachim* aus Wien (Violine). — *Kalliwoda* (desgl.). — *Mendelssohn Bartholdy* (Pianoforte). — *Metzner* aus Meiningen (Violoncell). — *A. Moralt* aus München (Horn). — *B. Moralt* (Violine). — *Nitzsche* aus Dresden (Flöte). — *Queisser* aus Leipzig (Bassposaune). — *Reinecke* aus Altona (Pianoforte). — *Riefstahl* aus Frankfurt am Main (Violine). — *Rietz* aus Düsseldorf (Violoncell). — *Sachsse* aus Leipzig (Violine). — *Weissenborn* ebendaher (Violine). — *Weissenborn* ebendaher (Fagott). — *Willmers* aus Kopenhagen (Pianoforte).

2) Gesang.

Fräul. *Anton* aus Leipzig. — Fräul. *Birch* aus London. — Mad. *Burchardt* aus Berlin. — Fräul. *Hagedorn* aus Dessau. — Baritonist *Kindermann* aus Leipzig. — Tenorist *Koch* aus Sondershausen. — Tenorist *Langer* aus Leipzig. — Fräul. *Macasy* aus Prag. — Fräul. *Marx* aus Berlin. — Baritonist *Neumann* aus Königsberg. — Bassist *Pögner* aus Leipzig. — Fräul. *Sachs* ebendaher. — Tenorist *Schmidt* ebendaher. — Madame *Spatzer-Gentiluomo* aus Dresden.

Feuilleton.

Am 25. April 1844 wurde in Altona, unter Leitung des Cantor *Petersen*, „Samson," Oratorium von *Händel*, in der lutherischen Hauptkirche aufgeführt. Die Solopartieen waren den ausgezeichnetsten Künstlern und Künstlerinnen des Gesanges zugetheilt, und sämmtliche Chöre wurden mit möglichster Präcision gesungen, so dass diese berühmte Composition in allen Theilen vortrefflich executirt wurde.

Am 27. April fand in München zu Ehren des Erzherzogs *Carl* eine grosse Militärmusikproduction Statt, wobei auf dem Max-Josephsplatze die Musikbanden von fünf Regimentern *Beethoven's* Schlacht von Vittoria ausführten.

Der Magistrat zu Wien hat der Kammersängerin Fräul. *Lutzer*, jetzt verehelichten *Dingelstedt*, in Anerkennung der Verdienste, welche sie sich durch mehrjährige Mitwirkung bei den Academieen zum Besten des Bürgerspitalfonds erworben, die grosse goldene Salvator-Medaille verliehen. Aus gleichem Grunde ertheilte der Magistrat dem Violinvirtuosen Herrn *Hellmesberger* das Wiener Bürgerrecht für seine Person.

In Weimar ist eine neue Oper: „Die Seecadetten oder die Emancipation der Frauen" von *Chelard* mit Beifall gegeben worden.

In Paris starb der Operncomponist *Berton*, Professor der Composition am Conservatorium der Musik und Mitglied des Instituts. Er gehörte früher zu den beliebtesten Operncomponisten; Montano und Stephanie begründete zuerst seinen Ruf; Aline, Königin von Golconda, Die tiefe Trauer, Rosamunde u. m. A. fanden auch in Deutschland Beifall. Mit *Kreutzer* und *Boieldieu* schrieb er zur Krönung Carls X. die Oper Pharamund. — Die Gesellschaft der Artistes-Musiciens hat eine Subscription eröffnet, um ihm auf dem Kirchhofe Père-Lachaise ein Denkmal errichten zu lassen.

Der als Componist für Volks- und Kirchengesang bekannte Musikdirektor *Franz Commer* zu Berlin hat eine Reise nach Holland angetreten, um der Rotterdamer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden seinen so eben vollendeten ersten Band der Kirchenstücke niederdeutscher Meister zu überreichen.

Ein Engländer Namens *Aguilar* aus London gab am 8. Mai in Frankfurt am Main ein Concert zum Besten der Mozartstiftung daselbst, worin er unter Anderen mehrere Clavierstücke von *Hummel* vortrug und eine neue Symphonie seiner Composition zur Aufführung brachte.

Auber, dessen neueste Oper: „Die Sirene" in Paris so grossen Beifall findet, hat schon wieder zwei neue Partituren fertig; die eine ist eine komische Oper in drei, die andere eine grosse in fünf Aufzügen, und beide Werke sollen nächsten Winter auf die Bühne kommen. 1820 war er ein junger Mann, der nicht so viel besass, um sich ein gutes Pianoforte kaufen zu können; jetzt besitzt er unter Anderem vier der grössten Häuser in einer der beliebtesten Strassen von Paris.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint am 4. Juni mit Eigenthumsrecht:

Fantaisie

sur des motifs de l'Opéra:

Saphe de Pacini

composé par

Th. Döhler.

Op. 49. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Noch vor Ende dieses Monats erscheint:

Die Sirene.

Oper in drei Acten

von

Auber.

Clavierauszug der einzelnen Stücke.

Leipzig, 21. Mai 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juni. № 23. 1844.

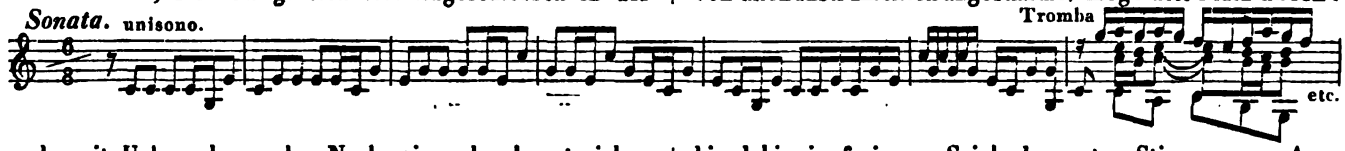
Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Summarischer Bericht über die musikalischen Kräfte von Cöln und deren Leistungen in dem Winterhalbjahr 1843—1844. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Ankündigungen*.

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

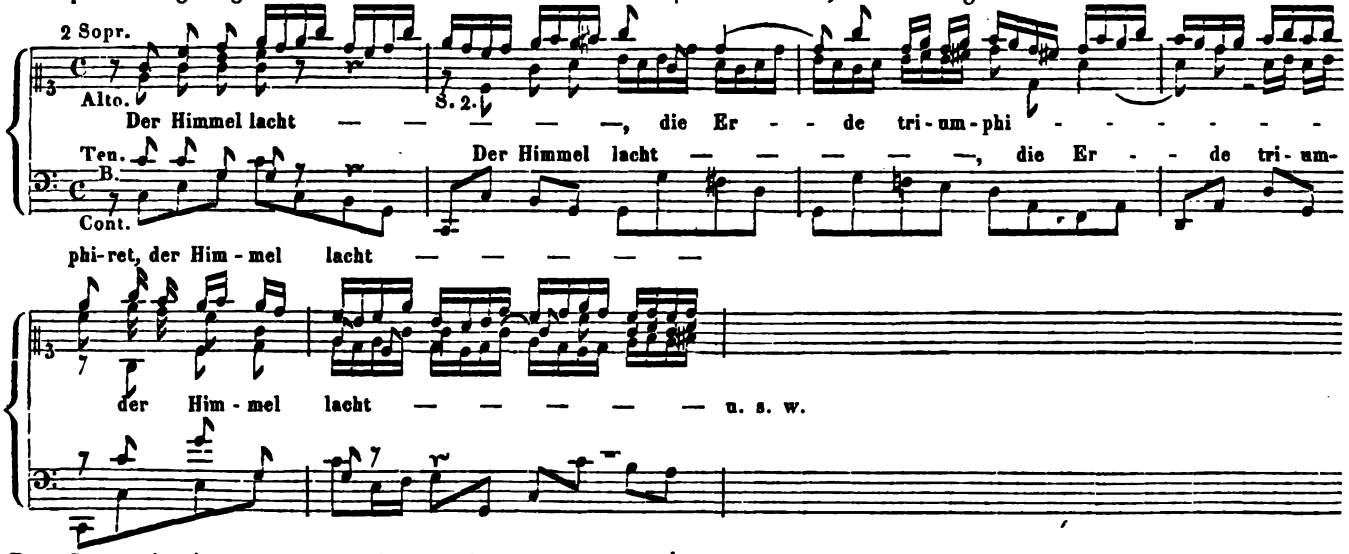
(Fortsetzung zu No. 7 u. 8.)

Die Kirchencantaten *Seb. Bach's* sind ein Schatz von unermesslichem Werthe. Ungeachtet ihrer oft seltsamen, in veralteter Ausdrucksweise sich ergehenden Textesworte werden sie in Beziehung auf die Wahrheit und Innigkeit ihrer aus der innersten Tiefe eines frommen, gläubigen Gemüthes entquollenen Musik für ewige Zeiten als Muster dastehen. Wem sie sich erschlossen, den stört die Form ihrer Sprache nicht. *Bach* liefert keine Musik neben dem Texte, keine Melodien zum Texte, die ohne diesen durch sich selbst völlig befriedigen, etwa durch ihn nur Erklärung, vor falscher Auffassung sichernde bestimmtere Bedeutung erhalten. Nein, er durchdringt das Wort in seiner geistigen Tiefe, hebt durch die Tonkunst seinen Sinn hervor, erklärt es in Tönen zur Offenbarung seines ganzen Inhaltes, wiederholt es, seine Bedeutung verstärkend, erweiternd, betrachtet es in verschiedenem Sinne, mit einem Worte: *Bach's* Kirchenmusik ist eine vollständige Exegese des ihm zum Grunde gelegten Textes. — Für alle seine Schöpfungen scheint *Bach* wie mit einem Schlage die passendste Form gefunden zu haben. Wie kunstreich und mannichfaltig auch immer ihre Ausstattung erscheinen mag, nichts desto weniger ist Alles leicht und mit der grössten Gewandtheit, obwohl deshalb nicht mit geringerer Sorgfalt ausgeführt, und in den Arbeiten seiner späteren Lebensperiode herrscht eine Freiheit im Fluge des Gedankens, dass auch selbst da, wo er in den allerkunstreichsten Formen hervortritt, sich nirgends ein ihn beengender Zwang bemerken lässt. — Mit bewundernswürdiger Lebhaftigkeit wusste er sich stets für die tiefste Auffassung seiner in Musik zu setzenden Texte zu stimmen, und immer stand sogleich das ganze Tonstück in voller Gestaltung vor seinem Geiste. Da ist nirgends etwas Gestückeltes, Gedrechseltes zu entdecken; jeder Ausdrucksweise im vollsten Maasse Herr, hielt er sie unwandelbar fest, wenn er sie einmal als die ihm für seinen Zweck passendste erfasst hatte. Und wie mannichfaltig, wie vielseitig erscheint er, und eben in seinen Gesangcompositionen mit am Allermeisten. Für jedes Gefühl, für jede Empfindung, für jede Anschauung stand ihm der Ausdruck zu Gebote, und er giebt ihn eben so tiefsinnig, als innig und wahr. Jede erneute Veranlassung ihres wiederholten Erwachens führt ihm auch den neuen Ausdruck dafür zu, und diesen immer wieder eben so kunstreich als ungekünstelt. Man könnte fast behaupten, wer seine Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange erkannt hat und zu geniessen im Stande ist, der findet bei einiger Beobachtungsgabe nach ihm nichts wesentlich Neues mehr in der Musik. Mindestens ist so viel gewiss, einen grösseren musikalischen Gedankenreichthum hat kein Tondichter, weder vor, noch nach ihm, bekundet, und wenn die grössten Meister unter seinen Nachkommen an dem Style ihrer Werke erkennbar sind, so finden wir auch diesen schon in einzelnen seiner Werke wie eine Verkündigung angedeutet. Er unterscheidet sich von den nach ihm durch die Individualität der Meister ausgeprägten nur dadurch, dass auch in allen seinen Propheten der *Bach*'sche Geist vorherrschend durchweht. — Doch lässt sich in der mir vorliegenden Sammlung von Cantaten ein sich entwickelnder Bildungsgang des Meisters wohl herausfinden. Obschon aus allen derselbe fromme Sinn, ich möchte sagen dieselbe christliche Einfalt hervorleuchtet, so klebt doch den in einer früheren Periode geschaffenen mitunter etwas Veraltetes, so in der Form, wie im Ausdrucke an. Die späteren zeichnen sich durch jene, in nie veraltender Form ausgeprägte Kraft des Gedankens, durch jene Sicherheit und Klarheit der Auffassung, durch jene eiserne Consequenz der Ausführung aus, welche dem grössten Theile der Werke unseres Meisters eigen sind, und Alle, denen sie sich einmal erschlossen haben, mit nie zu lösenden Fesseln an sich ketten. *Bach* verstand es, wie gesagt, allen Regungen des Gemüthes den *wahrsten* Ausdruck zu geben; dadurch tritt in seinen religiösen Werken seine Subjectivität in den Hintergrund, und er wird der Verkündiger christlicher Gesinnung und Anschauung aller Bekenner des Evangeliums. Er lässt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemüthes erkennen, mit ihnen macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äussere, mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Seherblicke aus den vorliegenden Textesworten ergeben, er sucht sie nicht hervor, sie dringen sich ihm auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend. Und dies ist der Punct, worin sich seine neueren Kirchencompositionen hauptsächlich von den älteren unterscheiden. — *Sebast. Bach* legt nicht allein Befriedigung, Freude, Wonne und Jubel, Sehnsucht und Wehmuth, Traurigkeit und Schmerz

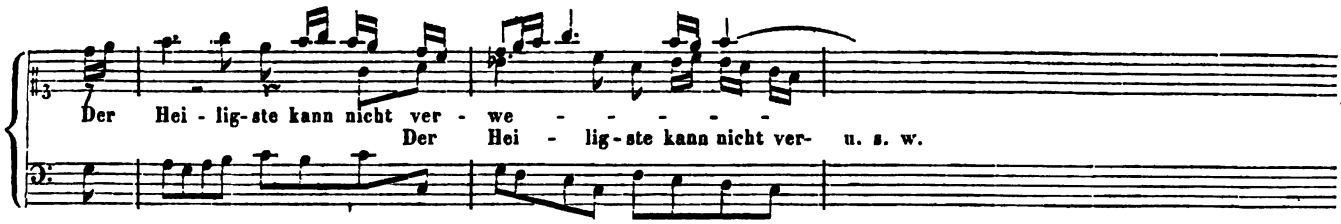
in den Character seiner Tonstücke, er malt sie auch im Einzelnen aus. Jedes Wort belebt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck. — In der Cantate: „Jesus schläft, was darf ich hoffen," sieht der bekümmerte, verlassene, schwankende Christ den Heiland wirklich schlafen, die Schaar der Andächtigen sich dem Schlummernden behutsam nahen. Wir sehen anderen Ortes das sturmbewegte Meer, so wie die sich thürmenden Wogen; wir schauen den heitern Himmel, wie die wetterschwangeren Wolken sich erheben, sehen am Auferstehungstage des Herrn die im Triumphe sich kreisenden Sterne; *Bach* durchzieht in seinen Gesängen mit uns die ganze Welt, lebt alle Zustände und Verhältnisse mit uns durch, und begleitet uns bis an den Rand unseres offen stehenden Grabes, welches er uns in freudiger Hoffnung und Erwartung eines künftigen, seligen, verklärten Lebens zeigt. — Indem er den bedrängten Christen tröstet, ihn stärkt und ihn auffordert, sich in Gottes Fügungen zu schicken, zeigt er uns wie verstohlen dabei auch das Murren des unzufriedenen Bedrängten mit; er bezeichnet daneben Stehen und Gehen, Ruhen und Eilen, das Sicherheben wie Gebeugtwerden in einer fast den ersten Anfängen der Kunst eigenen Naivität. — Und hierin, ohne irgend ein Aufgeben der kleinen Detailmalerei, haben sich seine späteren Arbeiten vor den früheren verklärt. — Sein Denken, Schauen und Fühlen ist sich stets unveränderlich gleich geblieben, doch steht später diese Malerei nicht mehr so vereinzelt da, sie bewegt sich fest eingeschlossen in der melodischen Form, die er seinen Stücken zum Grunde legt, und der Genius lehrte ihn seine Motive so glücklich finden, dass sie in ihrem Kerne schon die Ausdrucksfähigkeit für alles Das enthielten, was er im Verlaufe des Tonstückes in ihm auszusprechen hatte. Es kann ganz dahin gestellt bleiben, ob und welchen Antheil *Seb. Bach* an dem Textesentwurfe der Kirchencantaten, an ihrer äusseren Anordnung genommen hat; die Auffassung, die Gliederung, die poetische Verbindung und Beziehung der Theile zu einander, die Verarbeitung ihres Inhaltes ist sein Werk, und in welcher Weise! — Die Betrachtung zweier Cantaten für das erste Osterfest, einander gegenüber, möge das Nähere andeuten. Wir wählen zuerst die Cantate: „*Der Himmel lacht, die Erde triumphiret.*" Der Meister führt uns, vom Triumphgesange über die Auferstehung des Herrn ausgehend, durch darüber angestellte Betrachtungen, dem Inhalte des Textes gemäss, in seiner gewohnten tiefsinnigen Weise, bis zu Tod und Grab des eigenen Leibes und lehrt uns, nach erweckter Hoffnung und Erwartung eines künftigen beseligten Lebens in Christo, Beides mit Ruhe und Ergebung betrachten und in Sehnsucht erwarten. — Das Tonstück ist fünfstimmig für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass behandelt und ausser dem Quartett mit drei Oboen, drei Trompeten und Pauken begleitet. — Eine „Sonata" benannte Einleitung für das Orchester allein eröffnet feurig und brillant die Festcantate. — Nur das Thema, im Unisono von allen Instrumenten angestimmt, möge hier Platz finden:



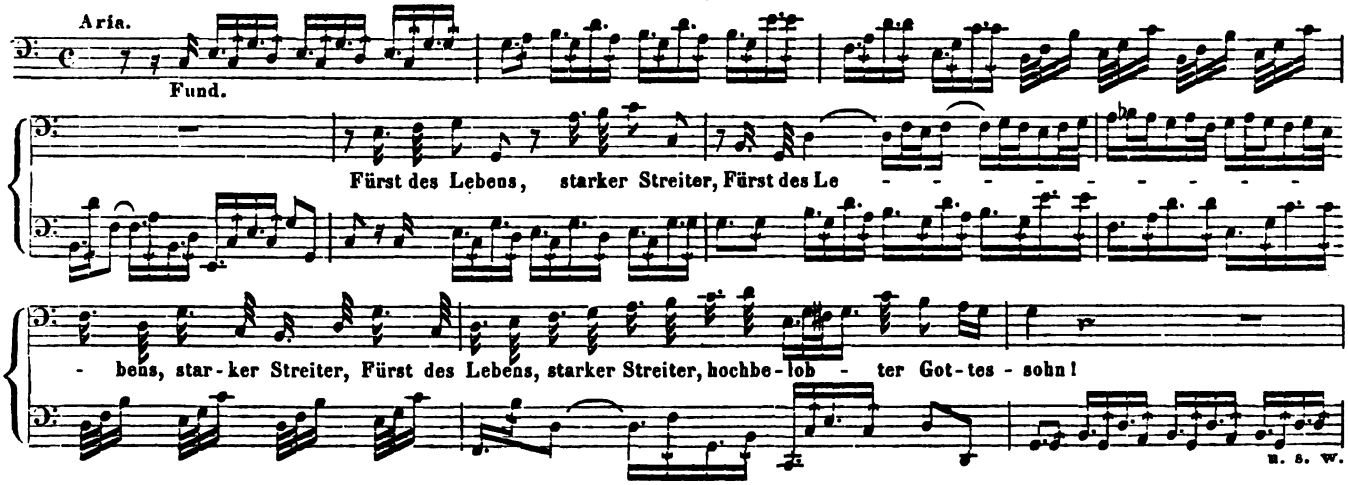
und, mit Uebergehung des Nachweises der kunstreichen und sinnigen Anordnung des Stückes, bemerkt werden, dass in die Durchführung des zweiten und dessen Gegenthema's der Hauptsatz in kurzen Gliederungen von den Trompeten vorgetragen hineintritt und zum Schlusse die bis dahin in freierem Spiele bewegten Stimmen zur Aussprache desselben einmüthigen Gedankens anzieht, mit welchem das Stück begann. Unmittelbar daran erhebt sich, ebenfalls vom ganzen Orchester begleitet, der erste Chor der Cantate, fünfstimmig:



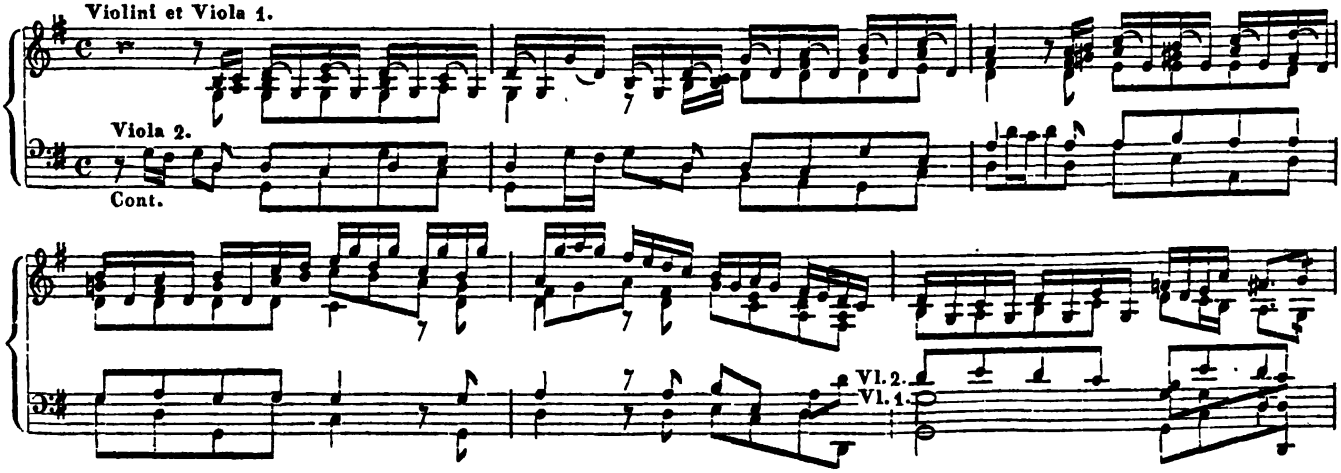
Der Satz tritt im ersten Theile förmlich fugirt auf; nach kurzem Zwischenspiele nimmt der Sopran nachstehendes, sogleich vom Alt imitirtes Thema auf:

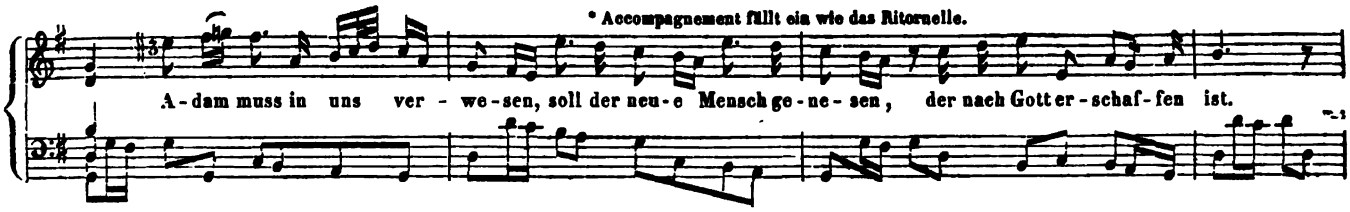


welches regelmässig in allen fünf Stimmen erscheint, doch nicht weiter durchgeführt wird, sondern nach kurzer Verarbeitung der letzten melismatischen Gänge kräftig abschliesst. Ein Nachspiel nimmt das Thema des ersten Theiles wieder auf. — Hierauf beschreibt ein Recitativ für die Bassstimme die Festlichkeit des Tages näher, und leitet in eine pathetische, vom Fundament allein begleitete Arie ein. Sie ist trefflich declamirt, überhaupt sehr originell; die characteristisch pomphaft majestätische Begleitung hebt den Gesang noch ungemein hervor. — Aehnliches findet sich in *Marcello's* Psalmen.

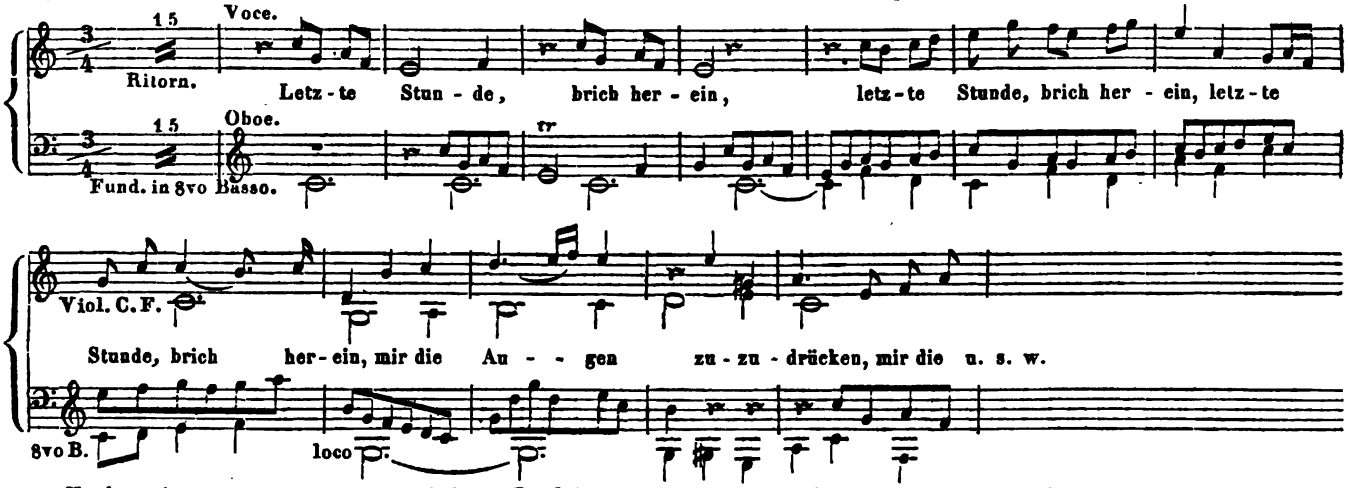


Die Gesänge zum Preise des Siegesfürsten sind hier beendigt. Ein vom Fundamente begleitetes Recitativ des Tenors schildert nun die durch Christi Auferstehung beglaubigte Erwartung eines Lebens mit dem Herrn nach dem Tode; ihm folgt eine Tenorarie: „Adam muss in uns verwesen, soll der neue Mensch genesen, der nach Gott geschaffen ist.“ Mit vorerwähntem Recitative nimmt die Musik einen ruhigern Character an. Die Melodie zu obigem Texte der Arie ist angenehm, ohne jedoch besonders das Gefühl anzuregen; sie giebt allein den didactischen Inhalt wieder. — Dagegen übernimmt die fünfstimmige Begleitung der Saiteninstrumente den bewegteren Ausdruck der freudigen Hoffnung, des beseligend ruhigen Erwartens. — Deshalb hat *Bach* auch nicht das Motiv der Singstimmen zum Ritornelle gewählt, sondern mit guter Absicht die Motive der Begleitung dazu benutzt, und dadurch den Character des Tonstückes schon mit Bezugnahme auf den ferneren Gang der Cantate vollkommen angedeutet:

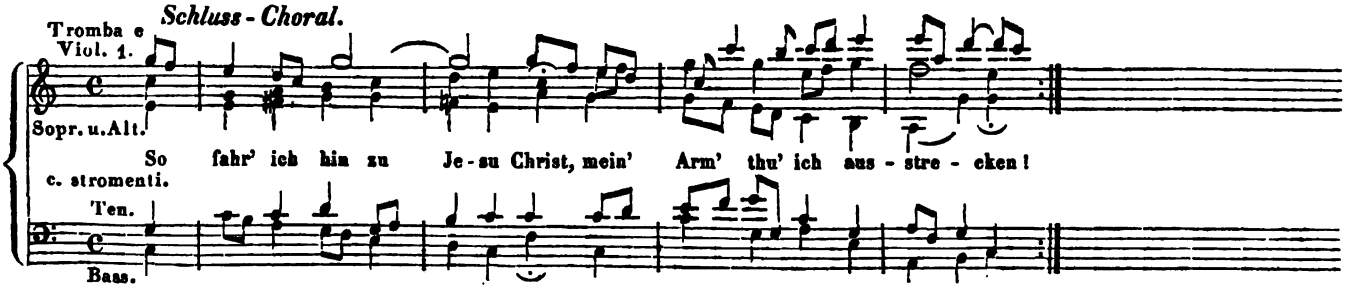




Ein kurzes Recitativ ohne Begleitung, von der Sopranstimme vorgetragen, spricht nun das Bewusstsein des Lebens in Christo aus, und die freudige Zuversicht der Auferstehung mit Christo zur Ehre und Herrlichkeit nach dieser Zeit, wie die Anschauung Gottes in eigenem Fleische. — Wie prophetisch und im Triumphe erhebt sich die Stimme im Schauer dieses freudenvollen Jenseits, der Continuo beendet rhythmisch geordnet das Recitativ. — So gestärkt und erhoben sieht der Christ ruhig dem Tode entgegen, jede Furcht ist entschwunden und hat der *Sehnsucht* nach Auflösung, nach der Verwirklichung des Geschauten Raum gegeben. — Die folgende Arie: „Letzte Stunde brich herein" — schildert dieses freudige Sehnen, malt die fröhliche und getroste Erwartung der endlichen Verwandlung und Erfüllung der durch Christi Auferstehung gewordenen Verheissung. — Und wie vortrefflich hat *Bach* Das wieder ausgedrückt! — Das Hauptmotiv, wie es Sopran und Oboe einander imitirend in den ersten vier Tacten geben, ist zu einem Ritornelle von sechzehn Tacten zusammengestellt, hierauf beginnt der Gesang:



Höchst sinnig und bedeutungsvoll lässt *Bach* im achten Tacte, bei den Worten: „Brich herein, mir die Augen zuzudrücken," den Cantus firmus des Chorals: „*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*," durch Geigen und Bratschen vorgetragen, eintreten, und im Verfolge des Stückes den ganzen Choral neben der im angenommenen Character fortgehenden Singstimme und deren imitirender Begleitung durch die Oboe ausführen. So wird die folgende, die Cantate abschliessende, letzte Strophe desselben Chorals vorbereitet und kann nun als ein Lied im höheren Chore erklingen; der Grabgesang wird so ohne alle äussere Veränderung in einen Triumphgesang verwandelt, und wie das Tonwerk mit dem *weltlichen* Ausdrucke des Jubels über den Triumph der Erstandenen begonnen, schliesst es jetzt mit Darlegung der Freude und der Zuversicht des Christen in ernstester *kirchlicher* Form:



So erklärt sich die Versetzung des Choralschlussverses aus dem tieferen *G* ins hellere *C*, die volle dazu erklingende Instrumentation und die über dem Choral in getragenen Tönen schwebende Melodie der Siegestrompete, als Gegensatz ihres irdisch pomphaften Ausdrucks in der Einleitung. — Zur ersten Choralstrophe und ohne diese Vorbereitung bliebe diese Behandlung des Chorals unbegreiflich.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, den 25. Mai. Am 12., 16. und 19. Mai hielt Herr *Franz Brendel* aus Dresden im Saale des Gewandhauses Vorlesungen über Geschichte der Musik, worüber in Folgendem kurz zu berichten wir um so lieber Veranlassung nehmen, als wir auf einen grösseren Cyclus von Vorlesungen, welche Herr *Brendel* über Geschichte der Musik später einmal hier zu halten beabsichtigt, aufmerksam machen wollen.

Die Gegenstände der beiden ersten Vorlesungen waren *Gluck* und *Beethoven* mit Rückblick auf *Haydn* und *Mozart*, und somit die interessantesten Epochen der Kunstgeschichte neuerer Zeit. Das kräftige Einwirken *Gluck's* auf Verbesserung eines verbildeten Zeitgeschmacks durch Herstellung einer reinen, naturgemässen Melodie, auf Verbannung aller sinnlichen Effectbascherei durch Herstellung eines wahren dramatischen Ausdrucks so erfolgreich, gestaltete sich in dem beredten Vortrage zu einem reichen Stoffe und führte zu Betrachtungen, die, verbunden mit Ausführung einiger Scenen aus den Opern Orpheus und Alceste, so wie einer Arie aus Iphigenia in Tauris, den Zuhörern grossen Genuss gewährten. Eine vergleichende Characteristik *Haydn's*, *Mozart's* und *Beethoven's* war der Hauptgegenstand der zweiten Vorlesung, in welcher besonders der Einfluss *Beethoven's* auf die neueste Zeit als überwiegend hervorgehoben wurde. Die religiöse, politische Denkweise wurde als Grund ihrer Kunstrichtung geltend gemacht, was namentlich bei *Beethoven* zu mannichfaltigen Bemerkungen Veranlassung gab. Müssen wir hierbei Vergleichungen aus dem Gebiete anderer Künste niemals als völlig genügend und erschöpfend erkennen, so geben wir doch zu, dass sie zur Verständigung für ein gemischtes Publicum viel beitragen, eben so wie kunstphilosophische Bemerkungen dem wissenschaftlich Gebildeten, der dabei nicht zugleich Musiker ist, einen hellern Blick in das Wesen der Tonkunst verschaffen, so weit sich nun eben mit Worten in solcher Kunst Etwas erklären lässt, was nach unserer Ansicht niemals völlig genügend möglich ist. Daher halten wir es für richtig, dass durch Ausführung einiger Tonstücke die eigentliche Erläuterung gegeben wird. Es wurden diesmal Sätze von Tonstücken aus verschiedenen Lebensperioden *Beethoven's* vorgetragen, aus den Sonaten Op. 2, Op. 53 und Op. 111. Fräul. *Lautmann* aus Petersburg spielte dieselben recht brav.

Boten die ersten beiden Vorlesungen dem gebildeten Musiker auch nichts wesentlich Neues, wenn sie auch die Anfmerksamkeit zu fesseln wohl geeignet waren, so dürfte doch besonders die letzte derselben ein allgemeines Interesse zu erregen im Stande gewesen sein. Dieser Vortrag suchte den Einfluss der weltgeschichtlichen Ereignisse auf die Fortbildung und Richtung der Musik in den verschiedenen Kunstperioden zu begründen, und entwickelte zum Schlusse die Tendenz der zu haltenden Vorlesungen. Die allgemeine Characteristik der verschiedenen Schulen, und besonders der letztern Zeit, gewährte einen belehrenden Ueberblick über das Kunstgebiet, und die Bemerkungen über die neuesten Kunstbestrebungen mit prophetischen Folgerungen für die nächste Zukunft waren interessant und zu eigenem Nachdenken anregend. Wollen wir auch jetzt die Ansicht, die Blüthe der Tonkunst sei vorüber, es fehle der neuesten Zeit ein Centralpunct, oder mit andern Worten, jener hochbegabte Geist sei nicht, wie in früherer Zeit, vorhanden, von dem etwas Erspriessliches für die Fortbildung der Tonkunst zu erwarten sei, nicht kritisch beleuchten, so möchten wir doch die Folgerung, die Wissenschaft, die Kritik müsse das Fehlende schaffen, die Prämisse selbst zugegeben, nicht für ganz richtig erkennen. Halten wir das Eingreifen der Wissenschaft zur Fortbildung der Kunst für unbedingt nothwendig, so sind wir doch der Ansicht, dass sie für sich allein, ohne den Alles belebenden göttlichen Funken, nichts vermag, und dass ihre Bestrebungen niemals jenen auf Alles mächtig einwirkenden Geist erregen können. — Wir müssen uns hier mit kurzen Andeutungen begnügen, da unser Bericht kein tieferes Eingehen in diesen reichhaltigen Stoff zulässt. Mit Vergnügen aber sehen wir den zu hoffenden Vorträgen entgegen; sie werden das Ganze überschauen lassen und zu weiterer Entwickelung der ausgesprochenen Ansicht Gelegenheit geben; auf jeden Fall müssen sie bei der gewählten Darstellungsweise für jeden Gebildeten Interesse gewähren. *r.* —

Summarischer Bericht

über die musikalischen Kräfte von Cöln und deren Leistungen in dem Winterhalbjahre 1843 — 44.

1) *Das Theater*, unter Direction des Herrn *Spielberger*. Erste Sängerinnen: die Damen *Weixelbaum* und *Limbach*. Tenoristen: die Herren *Peretti* und *Wolff*. Baritonist: Herr *Pichon*. Bassisten: die Herren *Formes* und *Ellenberger*. Capellmeister: die Herren *Dorn* und *Reithmeier*. Concertmeister: Herr *Hartmann*. — Das Repertoir bestand, da Herr *Pichon* erst gegen Ostern eintraf, mit Ausnahme der Opern, in welchen die Hauptrolle einen Bariton verlangt (z. B. Templer, Faust, Don Juan) — aus fast allen in Deutschland gangbaren classischen und Modeartikeln. Neu einstudirt wurden: Fidelio, des Teufels Antheil, der Schöffe von Paris, Euryanthe, Don Pasquale.

2) *Die Concertgesellschaft* veranstaltete auch in diesem Winter sechs Concerte. Das Orchester mit Zuziehung von kunstgeübten Dilettanten stellt ein Contingent von beinahe 60 Personen, darunter zehn erste Violinen, acht Violoncelle, fünf Contrabässe u. s. w. Die Chorgesänge und Soli's wurden von Mitgliedern der hiesigen Singacademie und des städtischen Gesangvereines ausgeführt. Fräul. *Fischer* aus Darmstadt, eine tüchtige Sopranistin, war ausnahmsweise für zwei Concerte engagirt. Dirigent: *Heinrich Dorn*. Das Repertoir bot viel Abwechselung und zeugte von einem ehrenwerthen Streben, das Gediegene mit dem Gefälligen zu verbinden. Es wurden executirt Symphonieen: *Beethoven* (F dur und A dur), *Mozart* (G moll), *Spohr* (Weihe der Töne), *Ries* (C moll), *Dorn* (D dur). Ouverturen: *Gluck* (Iphigenia in Aulis), *Fesca* (Omar und Leila), *Beethoven* (Coriolan), *J. Klein*

(Jungfrau von Orleans), *Veit* (Op. 17 in D), *Mozart* (Idomeneo). Von grösseren neuen Werken kam *Rossini's* Stabat mater zur Aufführung. Diese ansprechende Composition wurde später mit brillanter Besetzung der Solopartieen und in Verbindung mit *Beethoven's* C moll-Symphonie noch zwei Mal (am grünen Donnerstage und ersten Osterfeiertage) im Theater zu Gehör gebracht. — Von fremden Virtuosen trat im zweiten Concert Herr *Spindler* aus Aachen auf, ein trefflicher Oboebläser. Von hiesigen Künstlern hörten wir nur Herrn Concertmeister *Hartmann* in der *Spohr*'schen Gesangscene und einem Potpourri von *Kalliwoda*.

3) *Die musikalische Gesellschaft*, ein Instrumentalverein von Dilettanten, vereinigt sich an jedem Sonnabend in Verbindung mit dem grössern Theil des engagirten Orchesters zur Aufführung von Symphonieen und Ouverturen. Dirigent ist der hiesige Musikalienhändler *Aknenräder*, zugleich erster Violinist beim Theater.

4) *Der städtische Gesangverein* unter Direction des städtischen Capellmeisters *Dorn*.

5) *Die Singacademie* unter Direction des Domorganisten *Weber*. Beide Gesellschaften verfolgen dieselben Tendenzen in Ausführung ernster, meist kirchlicher Musik. Wöchentlich ein Mal Versammlung.

6) *Die Liedertafel* kommt monatlich ein Mal zusammen. An *Weber's* Stelle wurde für das laufende Jahr Herr *Dorn* zum Liedermeister gewählt.

7) *Der Männergesangverein*, gestiftet von *Fr. Weber*, hält wöchentlich eine Versammlung, worin geistliche Compositionen für mehrstimmigen Männergesang geübt werden. Der Verein veranstaltete auch drei sehr besuchte öffentliche Aufführungen.

8) *Kirchenmusik*. Mit Ausnahme der sonn- und festtäglichen unter Herrn Domcapellmeister *Leibl* executirten Messen, bietet diese Branche hierorts nichts Bemerkenswerthes. Die zwanzig Orgeln in den zwanzig Hauptkirchen Cölns sind ohne Ausnahme unbedeutend.

9) *Quartettmusik*. Das sogenannte rheinische Quartett, bestehend aus den Herren *Hartmann, Derkum, Weber* und *Breuer*, gab in diesem Winter sieben Abendunterhaltungen, in denen sie sich als tüchtige Spieler bewährten.

10) *Extraconcerte* veranstalteten: der ausgezeichnete Harfenist *Parish-Alvars;* der Pianist *Dreyschock* (drei Mal), seine Virtuosität ist erstaunlich, als Compositeur aber steht er auf keiner hohen Stufe; der belgische Violinist *Kettenys* in Verbindung mit dem schon genannten Oboebläser *Spindler;* blinde Flötisten und dito Sänger u. s. w.; Musikdirector *Rahles* aus Düren beschloss seine interessanten Vorlesungen mit einem sogenannten historischen Concert, welches verdienten Anklang fand.

11) *Instrumenten-Fabrik*. Höchst ausgezeichnet sind die Leistungen der Herren *Eck* und Comp., deren Concertflügel und Piano's sich ohne Scheu den besten zur Seite stellen dürfen.

12) *Musikalische Kritik*. Vacat.

Gegenwärtig beschäftigt sich das hiesige musikalische Publicum mit den Vorübungen und Vorbereitungen (leider auch Zeitungsplänkeleien) zum 26. niederrheinischen Musikfest, welches zu Pfingsten in Cöln unter Direction unseres städtischen Capellmeisters gefeiert werden soll. Das Programm besteht aus *Händel's* Jephta (nach der englischen Originalpartitur mit Orchester und Orgel), *Beethoven's* Missa in D (in Deutschland die erste ungetheilte Aufführung dieses Riesenwerkes), *Mozart's* Jupitersymphonie in C, und *Cherubini's* Hymnen. —

Ein bereits gedruckter Plan, die hiesigen Instrumentalkräfte unter dem Namen: „Orchesterverein" für immer zu concentriren und das Orchester selbst zu einem städtischen Institut zu erheben, circulirt seit vier Wochen und scheint Theilnahme zu erwecken.

Cöln, den 15. April 1844.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Pracht, verschwenderischer Ueberfluss, Furore und Fiasco wechselten diese Stagione schnell mit einander ab; wobei eine neue Oper nach 72 Stunden, zwei andere neue Opern schon nach drei Stunden ohne allen Pomp in grösster Stille beerdigt wurden. Ein Dutzend Prime Donne, darunter eine einzige ganz vorzüglich; ein halbes Dutzend Tenore, wovon die eine Hälfte wenig, und die andere....; ein anderes Halbdutzend Bassisten, nämlich fünf mehr oder weniger wackere Distonirer und ein guter Buffo, nebst den Secundärvirtuosi wirkten in 8, sage acht Opern, von denen sechs verunglückten und zwei sich der besten Aufnahme erfreuten. In den gar nicht gelungenen grossen und kleinen Balletten war die berühmte Elsler aus Wien die bekränzte Siegesgöttin.

Pacini's Maria d'Inghilterra, die ihm bekanntlich vorigen Carneval zu Palermo die Krone der Unsterblichkeit von den Palermitanern verschaffte und schon vorigen Herbst in Turin durchfiel, befriedigte auch hier ganz und gar nicht. Da über Pacini's neue Schreibart weiter unten die Rede sein wird, so mag hier blos bemerkt werden, dass der für uns neue Tenor Ivanoff in dieser Oper kaum einiges Aufsehen erregte; er ist zwar ein guter Sänger mit schöner Bruststimme, aber kalt im Vortrag. Die Moltini vom hiesigen Conservatorium geht mit — für die Scala. Ferlotti ist gar kein Held. Der aus Barcellona zurückgekehrte Bassist Marini, als Distonirer auf der Scala im guten Andenken, debütirte in Donizetti's Marino Faliero, zur Seite der De Giugli und des Tenors Ferretti; aber seine schöne Stimme verlor seither noch mehr an Reinheit, und der Marino Faliero verschwand nach der ersten Vorstellung aus der Scene. Um diese zwei Unfälle ganz zu verwischen, wollte das Schicksal, dass einer spanischen Sängerin Antonia Del Carmen-Montenegro gleich darauf in Bellini's fast verschollener Norma ein sehr glänzender Empfang von Seite der meisten Zuhörer zu Theil wurde. Die Montenegro, aus adeliger Familie zu Cadix im Jahr 1818 geboren, erlernte den Gesang anfänglich bei einem Dilettanten in Madrid. 1841 und 1842 brachte sie in Paris zu und sang da in mehreren Concerten. Vorigen Januar 1843 ging sie mit dem

Maestro Cella nach Amsterdam, und sang auf dem Theater daselbst mit Beifall in der Norma, Lucia, im Barbiere di Siviglia und in den Puritani; hierauf begab sie sich nach Berlin, von wo aus sie eine Scrittura für die Mailänder Scala erhielt. Bei all dem günstigen Empfange auf diesem grossen Theater sind indessen die Urtheile über diese Künstlerin höchst verschieden. Schreiber dieses, der verhindert war, sie gleich anfänglich zu hören, erstaunte, als er nach dem gemachten Furore von unparteiischen, sehr gewichtigen Schiedsrichtern einstimmig die Worte aussprechen hörte: „sie habe Feuer und Seele, sei aber keine Sängerin!“ Wirklich trägt sie in der Norma manche Sachen ergreifend vor, in ihrem Stimmenumfange ist sie aber blos vom ein- bis zum zweigestrichenen *f* am glücklichsten, und hält überhaupt mit den heutigen besten italienischen Sängerinnen, z. B. mit der Tacchinardi, Tadolini, Frezzolini, keinen Vergleich aus. In der Norma sang neben der Montenegro Tenor Ferretti und Bassist Marini; die Adalgisa machte anfänglich die Belloni, sehr bald darauf die Albani. Nachdem Bellini's Puritani, mit der Moltini, Ivanoff, Marini und Ferri (die ihr famöses Duett um die Wette herunter distonirten), als langweilige Oper zum Glücke nur wenige Male den Zuhörern ein starkes Gähnen abgelockt hatten, und die neue Oper *Sofonisba*, del Maestro *Luigi Petrali* (einem Schüler Mercadante's), nur einen Abend gegeben worden war, wofür der Componist dem Vernehmen nach aus seinem eigenen Beutel hundert Augsburger Gulden der Impresa bezahlt hatte, ging *Pacini's* neue Oper: *L'Ebrea* mit der Montenegro, der Alboni (nicht mit der vorbenannten Albani zu verwechseln), den Herren Ivanoff und Marini in die Scene, erhielt sich aber darauf mit Noth in drei Vorstellungen und verschwand sodann gänzlich aus derselben. Pacini, der erste Rossini'sche Apostel, machte zu seiner Zeit Epoche, darauf (von den andern Rossini'schen Aposteln Donizetti, Mercadante, Bellini, Ricci verdrängt) eine lange Pause, in welcher er einem ernsthafteren musikalischen Studium sich widmete. Seit seiner Saffo abermals melodramatisch thätig, fehlt es ihm noch jetzt bei seiner 70. Oper, der obigen Ebrea, keineswegs an originellen melodischen Ideen, er schreibt auch viel solider, als ehemals, nur hat er Mercadante's leidigen Fehler angenommen: er erdrückt Sänger und Zuhörer mit Vocal-, Instrumental- und Harmoniemassen. Grosse Meister haben stets mit wenigen, aber am wahren Orte angebrachten Harmonieen die erhabensten Wirkungen hervorgebracht; wozu freilich vor Allem eine treffliche Schule, Studium der musikalischen Classiker, sodann ein eigenes Genie und Talent gehören. Jetzt schläft man in der Scala beim schrecklichsten Stimmen- und Orchesterlärm ebenfalls recht sanft. Bedenkt man ferner, dass im ganzen Dissonanzenmeer unserer heutigen für hochgelahrt gehaltenen Maestri nicht ihr eigentlicher künstlicher Gebrauch zu finden ist, wie man das z. B. bei einem Meyerbeer, Mendelssohn, bei unserm herrlichen Spohr u. A. jetzt lebenden musikalischen deutschen Heroen auf der Stelle erblickt; dass ein gebundener Styl, der für die Ebengenannten ein Spiel ist, bei Erstern auch in den ernsthaftesten Musiken äusserst kärglich in Miniatur und als ein Noli me tangere betrachtet wird; — so könnte man bei all diesen Harmonieanhäufungen fragen: *Harmonie, que me veux-tu?* (Noch unlängst wurde mir von einem für sehr gelehrt gehaltenen Maestro ein von ihm neu componirtes grosses Kirchenstück gezeigt. Auf meine Bemerkung, dass mir der künstliche Gebrauch der Dissonanzen und der gebundene Styl ganz besonders gefielen, schüttelte er stark den Kopf dazu, und mir fiel dabei die Fabel des Fuchses ein.)

Bis jetzt, das ist bis zu Ende des Carnevals, sah es also auf der Scala nichts weniger als tröstlich aus. Von den bisher gegebenen sechs Opern machten fünf Fiasco. Die Norma, der man viel Langweiliges nicht absprechen kann, erhielt sich durch die Montenegro. Unter den Sängern ragte Letztere, ihrer bedeutenden Partei wegen, am Meisten hervor; als sie nach und nach öfters distonirte (zur Scala gehört eine eiserne Brust), nahm auch diese ziemlich ab. Mit der Fastenzeit kamen von den anderwärts geschlossenen Theatern neue Sänger an, und so gab man denn auf der Stelle Donizetti's Linda di Chamounix mit den Damen Tadolini, Alboni, dem Tenor Gardoni, den Bassisten Colini, Fedrighini und Buffo Rovere. Nach aller Schmach und nach Pacini's erdrückenden musikalischen Massen war Donizetti's einfache, sangbare, mitunter wirklich hübsche Musik der Linda, noch dazu von diesen neuen Sängern vorgetragen, ein wahres Labsal. Die seit langer Zeit hier nicht gehörte treffliche, sonst kalte Sängerin Tadolini hat seither mehr Feuer, und dürfte die erste jetzt lebende Prima Donna in Italien sein; ihr reiner umfangreicher, sehr geläufiger Sopran ist eisenfest und sie überwindet grosse Schwierigkeiten mit Leichtigkeit. Jeder der übrigen Sänger verdient Lob, besonders der für uns neue Bassist Colini, ein Römer, mit hübscher (leider zuweilen Kehl-) Stimme und gutem Gesange. Zu Ende der Stagione gab man zum ersten und letzten Male *Mirecki's* neue Oper *Cornelio Bentivoglio*. Herr Mirecki, ein Pole, der ein Sechziger sein mag, hat bereits vor mehreren Jahren eine Oper in Genua componirt, und wurde sodann Director einer Musikschule in Cracau. Seine angezeigte Oper hat nichts Besonderes aufzuweisen und ist im Ganzen einförmig.

(Teatro Carcano.) Während der Fasten wurde hier Fioravanti's Columella (Pulcinella), Donizetti's Lucia und Torquato Tasso gegeben. Die Prima Donna Agostini und Buffo Borella, der eben so wie Cambiaggio ein Mailänder ist, waren die Besten der Gesellschaft.

Der 10jährige Knabe und fertige Pianofortespieler *Alfred Jael* aus Triest liess sich ein Mal in den Zwischenacten auf der Scala mit vielem Beifalle hören.

Monza, durch eine Eisenbahn mit Mailand verbunden, hatte gewöhnlich nur zur Zeit seines Johannisjahrmarktes Oper; nun prangt sie auch im Carneval auf diesem Theater. Die Geschwister Perger (Prima Donna Johanna und Bassist Ferdinand), die Carletti, Tenor Bonomelli (Letzteren abgerechnet, sämmtlich Anfänger) waren für hier in Donizetti's Roberto d'Evreux, Lucia di Lammermoor und Rossini's Barbiere di Siviglia genügend.

Como. Die Zoja gefiel wohl in Donizetti's Figlia del reggimento, ihrem Steckenpferde; so ziemlich Tenor Bianchi, Buffo Hilaret, weniger Bassist Marchelli (dem die Rolle nicht zusagte), noch weniger die Musik. Ricci's Due Sergenti mit der unpässlichen Wanderer, der Spa-

nierin Muñoz (ganz Anfängerin) und dem Bassisten Torre; desgleichen Herrn Speranza's Due Figaro mit beiden benannten Prime Donne und Bassisten, deren Musik ebenfalls wenig behagte, fand theilweise von Seiten der Sänger einigen Applaus.

Pavia. Hier war der Opernappetit so stark, dass man zwei Theater damit beschäftigte. Im Teatro del Nobile Condominio machte Ricci's (F.) Corrado d'Altamura mit wenig geniessbarer Musik den Anfang. Die brave Griffini, die Altistin Brambilla (Carlotta), Tenor Ricci und Bariton Marcusi thaten alles Mögliche, um keinen ganzen Fiasco nach Hause zu tragen. In Donizetti's Lucrezia Borgia begann die Dämmerung am Theaterhorizont und es wurde darauf ganz hell in dessen Gemma di Vergy, welche Titelrolle der hier gebürtigen Prima Donna die Palme in die Hand gab.

(Teatro Re.) Die Schwestern Agostini (Rachele und Ersilia), die Tenore Olivieri und Assandri, Bassist Cecconi hatten die grosse Kühnheit, auf diesem kleinen Theater Mercadante's grosse Oper Bravo mit einem kleinen Orchester zu geben. Sintemal der gewöhnliche Riesenlärm dieser Musik hier ganz vermisst wurde, so machte der Bravo bald dem Columella Platz, worin Buffo Torri die Titelrolle übernahm, und besonders die Studenten der hiesigen Universität ergötzte. Die Agostini (R.) erwarb sich hierauf in ihrem Benefiz, als Gemma di Vergy, vielen Beifall. Auch Coppola's Nina mit der Agostini (E.) ging nicht übel. (Beschluss folgt.)

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Sirene. Komische Oper in drei Acten von E. Scribe, im Clavierauszuge mit deutschem und französischem Text, in einzelnen Nummern.		
No. 1. Lied für Sopran	—	7½
- 2. Terzett für Sopran und zwei Tenore	—	20
- 3. Lied für Tenor	—	7½
- 4. Quartett für zwei Tenore und zwei Bässe	—	7½
- 5. Recitativ und Arie für Tenor	—	15
- 6. Lied für Sopran	—	5
- 7. Duett für Sopran und Tenor	—	20
- 8. Terzett für Sopran, Tenor und Bass	—	20
- 8b. Romanze für Sopran	—	5
- 9. Cavatine für Sopran	—	7½
- 10. Chor für zwei Tenore und zwei Bässe	—	7½
- 11. Duett für Sopran und Tenor	—	15
- 12. Arie für Sopran	—	10
— — Ouverture zur Oper: Die Sirene für das Pianoforte.	—	15
Beethoven, L. van, Christus am Oelberge. Oratorium, Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte, eingerichtet von Carl Czerny	2	—
— — Dritte Ouverture zur Oper: Leonore in C. für zwei Pianoforte zu acht Händen einger. von G. M. Schmidt.	1	20
Briccialdi, G., Il primo amore. Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement de Piano. Op. 21	—	20
Döhler, Th., Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Sapho de Pacini. Op. 49	1	10
Fürstenau, A. B., Die Kunst des Flötenspiels, in theoretisch-practischer Beziehung dargestellt. Op. 138, cartonirt	8	—
Lecarpentier, A., 2 petits Divertissements pour le Piano. Op. 89. No. 1: Le spectacle à bénéfice d'A. Lair de Beauvais. No. 2: Reine de la praire d'A. de Modave à	—	10
Raff, J., 3 Pièces characteristiques pour le Piano. Op. 2.	—	20
— — Scherzo pour le Piano. Op. 3	—	12½
— — Morceau de Salon. Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Maria di Rudenz de Donizetti. Op. 4	—	20
Röckel, E., 2 Caprices pour le Piano. Op. 5	—	10
— — Reveries. Nocturnes pour le Piano. Op. 6	—	15
— — Il Lamento e la Consolazione. 2 Romances pour le Piano. Op. 7	—	15

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern älterer und neuerer Zeit. *Zweite* Sammlung, fünfte Lieferung, oder **Hasse, G. A.,** Aria nell' Orat. „La Caduta di Gerico" per il Mezzo-Sopr. con Orch. Partitura. Subscriptionspreis ⅓ Thlr.

Bach, J. S., Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumentalbegleitung. Partitur mit unterlegtem Cl.-Ausz. von *J. P. Schmidt*. *Dritte* Lieferung. „Barmherziges Herze der ewigen Liebe." 1 Thlr.

Haydn, J., Quatuors pour le Violon en Partition. Edit. complète. No. 49—63. Subscriptionspreis 4 Thlr.

(Bis zur Ostermesse 1845 werden sämmtliche 83 Nummern nebst einem thematischen Register erscheinen. Es ist dies alsdann die einzige vorhandene vollständige Ausgabe *in Partitur*.)

Krug, Gustav, Quatuor für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 1. No. 3. 1⅓ Thlr.

(Im Laufe dieses Jahres erscheinen noch drei Quatuors dieses Componisten unter Op. 8, No. 1—3, im gleichen Verlage.)

— — Sechs Lieder für Pianoforte und Violoncell. Op. 7. *Zweite* Lieferung der Lieder (ohne Worte) für Pfte u. Vcelle. 1 Thlr.

Lux, A. L., Sängergruss. Fünfunddreissig Lieder verschiedenen Inhalts mit ächten deutschen Volksweisen und neuen Compositionen von *O. Braune, Fr. Commer, W. Gährich, Fl. Geyer, A. E. Grell, H. Hauer, A. Haupt, A. Neithardt* und *H. A. F. Pistorius* für den ein-, zwei- und dreistimmigen Gesang in Schulen, wie auch in kleineren Sängerkreisen herausgegeben. Preis ⅕ Thlr.

Schneider, Dr. Fr., Der 67. Psalm: „Gott sei uns gnädig und segne uns." Für doppelten Männerchor mit Orchesterbegleitung. Op. 102. Partitur 1 Thlr. Die Chorstimmen ⅗ Thlr. im Subscriptionspreis. (Zu dem im August dieses Jahres bevorstehenden grossen Musikfest in Meissen componirt.)

In unserm Verlage sind erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Baldenecker, Cd., Grande Fantaisie et Variat. aus Sonnambula für Pianoforte. Op. 3 Preis 20 Ggr.

Lindpaintner, P., „Die Fahnenwacht," Lied mit Begleitung des Piano. Preis 6 Ggr.

— — Dasselbe mit Begleitung der Guitarre. Preis 4 Ggr.

Stuttgart. **Allgemeine Musikhandlung.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juni. № 24. 1844.

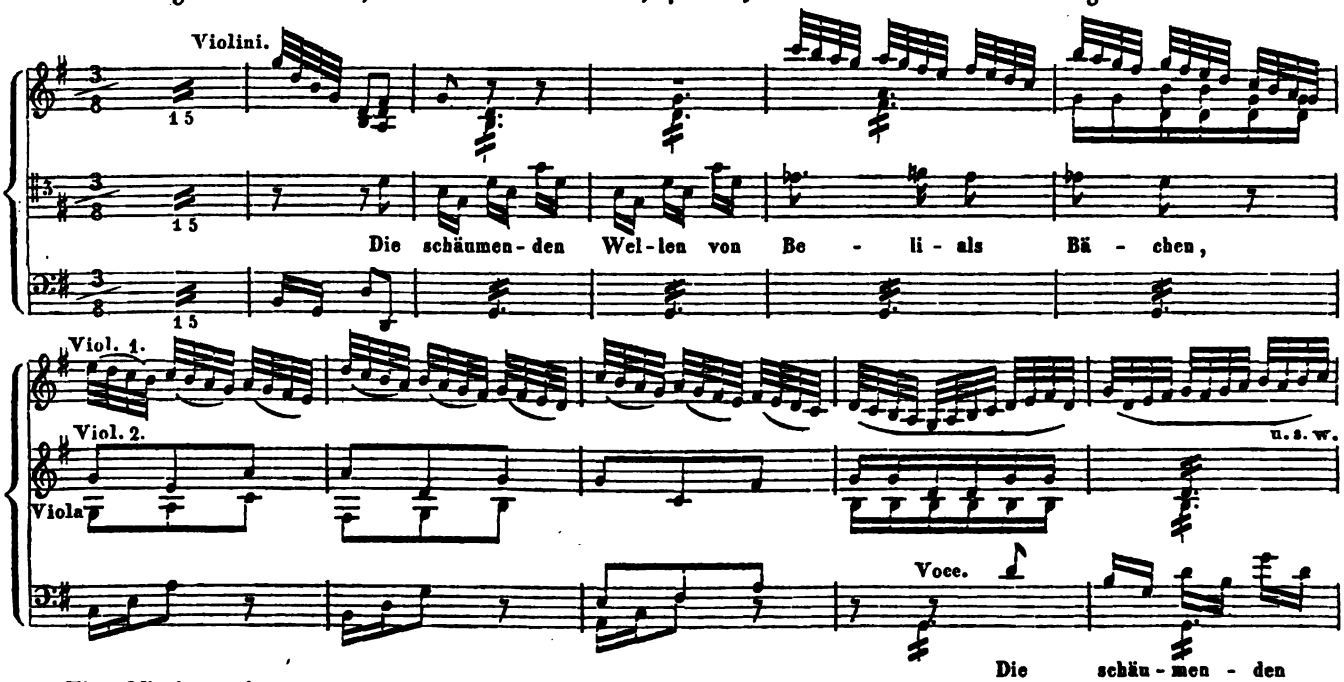
Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Nachrichten*: Aus London. Carneval- und Fastenopern u. a. w. in Italien. (Beschluss.) Aus Frankfurt. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

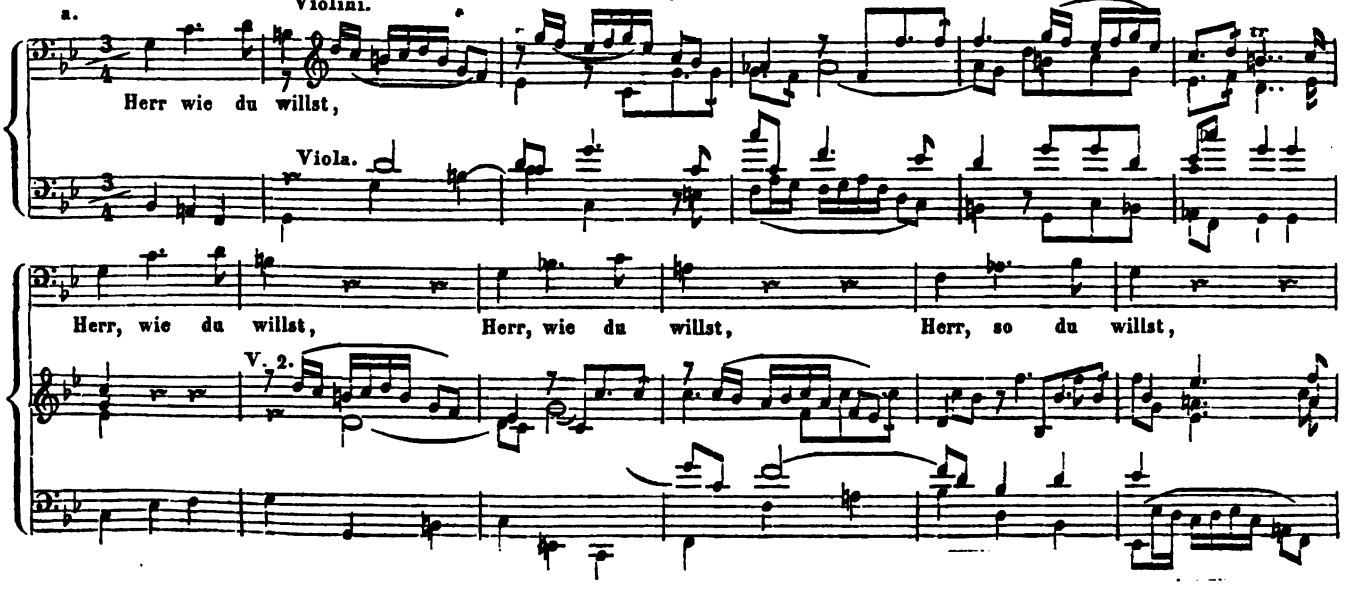
(Fortsetzung.)

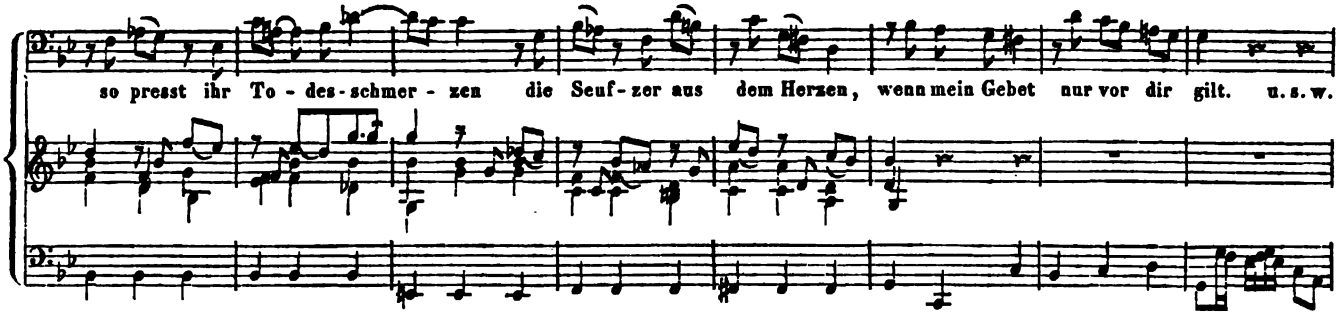
Betrachten wir dieser Cantate gegenüber eine andere für das erste Osterfest geschriebene: „Christ lag in Todesbanden." *Bach* hat den Text des Luther'schen Kirchenliedes ganz unverändert dazu beibehalten, und somit für den Gang und die Gestaltung dieser Ostercantate eine von der vorigen völlig abweichende Aufgabe genommen. Jene führt von der Schilderung der Freude des gesammten Weltalls durch deren nähere Betrachtung zum furchtlosen und ruhigen Blick in das eigene Grab, zur *freudigen* Erwartung endlicher Auflösung und Verwandlung des eigenen Leibes an die Pforten des Jenseits hin. — Dieser Text verweilt dagegen in steter Betrachtung des Kampfes zwischen Tod und Leben, fasst dessen einzelne Momente ruhig in's Auge und leitet wiederholentlich zum Bewusstsein im Glauben: „Das Leben hat den Sieg errungen, alle Macht und Gewalt ist dem Tode durch die Hinopferung des Heilandes entrissen." — Diese Erkenntniss führt zur Glaubensfreudigkeit und zum Jubel- und Preisgesange auf das *Fest* hin, und so *endet* diese Festcantate, wie die vorerwähnte *begann*. — Die ganze Betrachtung verlässt den Kreis der gesammten Menschheit nicht, und tritt nirgends als eine subjective hervor. Deshalb giebt unser grosser Meister folgerecht in seiner Composition niemals den kirchlichen Ausdruck der Gemeine auf; allen Stücken der Cantate dient gleichmässig der Cantus firmus des Chorals zur Grundlage, den er den Textesstrophen gemäss in kunstreichen und mannichfaltigen Bearbeitungen verwendet. Wir müssen uns mit Rücksicht auf diese Blätter das nähere Eingehen auf die einzelnen Stücke dieser unstreitig zu *Bach's* grossartigsten Schöpfungen zu zählenden Cantate versagen, um die ohnehin schon zahlreichen Beispiele nicht noch mehr zu häufen. — Sie ist ausser dem Streichquartett mit einem Cornett und drei Posaunen begleitet, und führt nach einer den Choral andeutenden Einleitung die erste Choralstrophe vierstimmig durch, behandelt die zweite als Duett für Sopran und Alt; die dritte mit figurirter, lebhafter Begleitung der Geigen ist dem Tenor übergeben; die vierte ist eine Durchführung für den Chor, den Cantus firmus im Alt, die übrigen Stimmen führen die Melodie der einzelnen Choralzeilen in der Verkleinerung aus. In der fünften Choralstrophe trägt der Bass den Cantus firmus solo vor, Violinen und Bratschen ahmen ihn in vierstimmigem Satze in der Quinte nach. Die sechste Strophe Duett (Sopran und Alt); die siebente vollstimmiger Schlusschoral, in gewöhnlicher einfacher Haltung. — Wie nun diese beiden Cantaten ihrem Inhalte und ihrer Anordnung nach wesentlich von einander unterschieden sind, so ist auch der rein musikalische Theil in keinem Puncte mit einander ähnlich. Bei der jetzt schon weiteren Verbreitung der Orgel- und Claviercompositionen unseres Meisters ist es zu bekannt, dass *Bach* sich nicht leicht wiederholt, und obwohl er seine ihm ganz eigenthümliche Schreibart hat, doch an keinen stehenden, stets wiederkehrenden Formeln zu erkennen ist. *Bach* ist frei von aller Manier, und die dichterische Mannichfaltigkeit, welche sich so vielseitig in seinen Instrumentalcompositionen offenbaret, findet sich ebenfalls in den Anfangscompositionen und überreich vor, ungeachtet *Bach* fast nur allein für die Kirche geschrieben hat. Seine Gesänge sind wahrhaft von dem heiligen Geiste durchdrungen, und der ernsteste und würdigste Sinn bringt sie künstlerisch zur Aussprache. Und dennoch, wie sehr widersprechen sie formell Dem, was die alte Schule gemeinhin Kirchenstyl zu nennen pflegt. Schon die beiden hier näher betrachteten Ostercantaten bezeugen dieses. Indem jene sich grösstentheils in ganz freien Formen bewegt, hält sich diese ganz eng an den gebräuchlichen Kirchengesang der Gemeine, der seiner Natur nach die sich mit ihm vereinigenden Formen beschränkt. Wo aber dies nicht der Fall ist, da lässt sich *Bach* ungehindert gehen, und bedient sich jeder Form, wenn diese nur wahr, erschöpfend und Anschaulichkeit gebend im Ausdrucke ist. — Eben an *Seb. Bach* kann man es recht deutlich erkennen, dass nicht eine oder die andere Schreibart allein auf die Bezeichnung Kirchenstyl Anspruch machen darf, sondern dass eben nur der mit dem Heiligsten und Höchsten erfüllte Geist die Sprache zu reden vermag, welche das Erhabenste anschaulich macht, und dass sich das Niedrige und Unwürdige dann von selbst ausschliesst. — Es ist wohl seltsam, dass fast hundert Jahre vergehen mussten, bevor dies an *Bach* erkannt wurde. Die Theoretiker, welche aus seinen Werken die Norm für den Satz, die Scheidung eines Kirchen- und Kammerstyls entwickelten, waren gerade für den tiefen poetischen Sinn seiner Kunstwerke verschlossen geblieben, und schrieben ihren hohen künstlerischen Werth ganz anderen Dingen als diesem zu. — Und dennoch treten uns in einer Menge seiner Kirchengesänge am Allerschlagendsten gerade die Beweise entgegen, dass *Bach* sich der verschiedenartigsten Schreibarten bediente, wenn sie ihm das Rechte, Wahre, hier Passendste erschienen. Wie

Baini in *Palestrina* zehn verschiedene Style nachweist, so liesse sich in ähnlicher Weise an *Bach* eine ungleich grössere Anzahl ohne Mühe herausfinden, und wie wir in ihm, im eigentlichen Sinne des Wortes, den Prototypus der evangelischen Kirchenmusik erblicken, so spiegeln sich auch in den von ihm gewählten Formen die Richtungen, welche später die Kunst genommen, unwiderstreitbar ab. — Einige Beispiele mögen das Angedeutete nachweisen. — In der Cantate: „Jesus schläft, was soll ich hoffen" erhebt der Tenor in einem Recitative die Klage über die Bedrängniss des Christen, während der Herr schläft, und knüpft daran die Bitte, ihm in der Gefahr den rechten Weg zu zeigen. Eine kräftige Arie mit Quartettbegleitung: „Die schäumenden Wellen von Belials Bächen," G dur, 3/8-Tact, in feurigem Tempo schildert die Gefahr des Weges. Die Begleitung ist durchweg malerisch; eine rollende Figur in der ersten Geige scheint die Gewässer des Sturzbachs zu bezeichnen; in den kräftigen Rhythmen des Basses zeigt sich ein muthvolles energisches Anstreben, die zweite Geige und die Bratsche geben das Bild eines mühevollen sich Entgegenstemmens. Hier der Anfang der Arie, in der ich etwas *Mozart* Eigenthümliches finde.

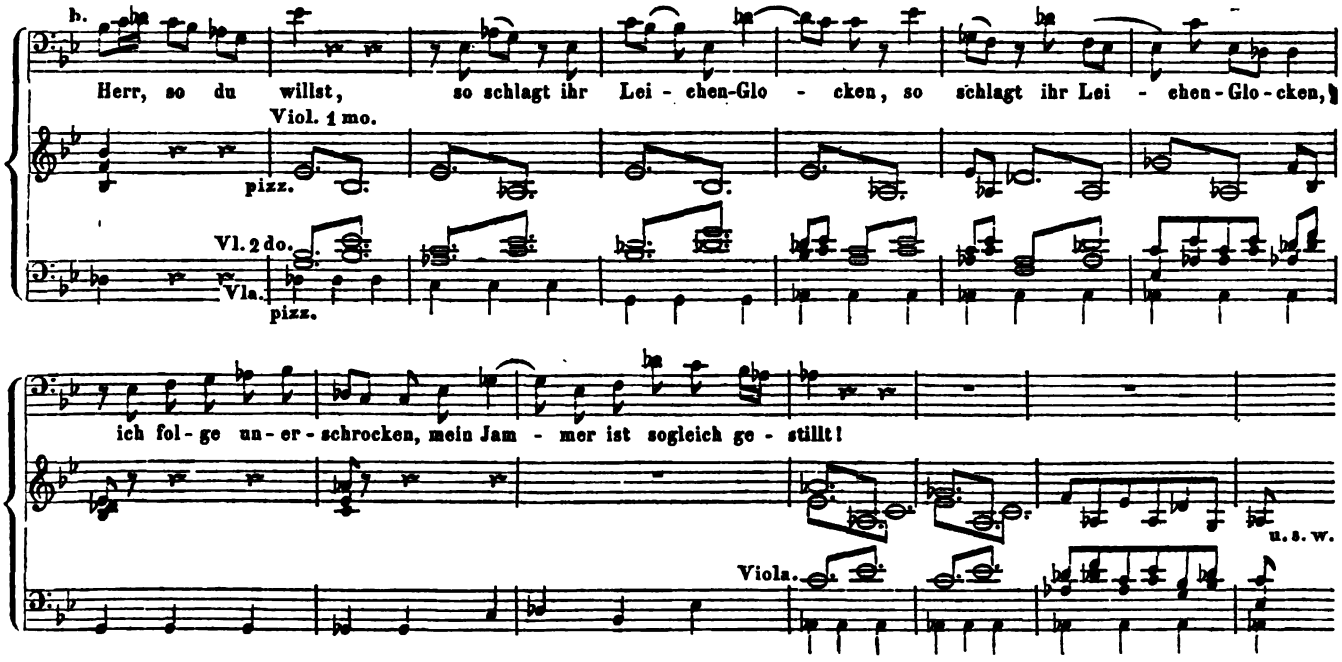


Eine Mischung des strengen mit freiem Style findet sich unter Anderen in der schönen Cantate: „*Herr wie du willst, so schick's mit mir.*" Ich wähle einige Beispiele aus der Bassarie (C moll), welche eine Menge ausdrucksvoller Momente in melodischer und harmonischer Beziehung darbietet.

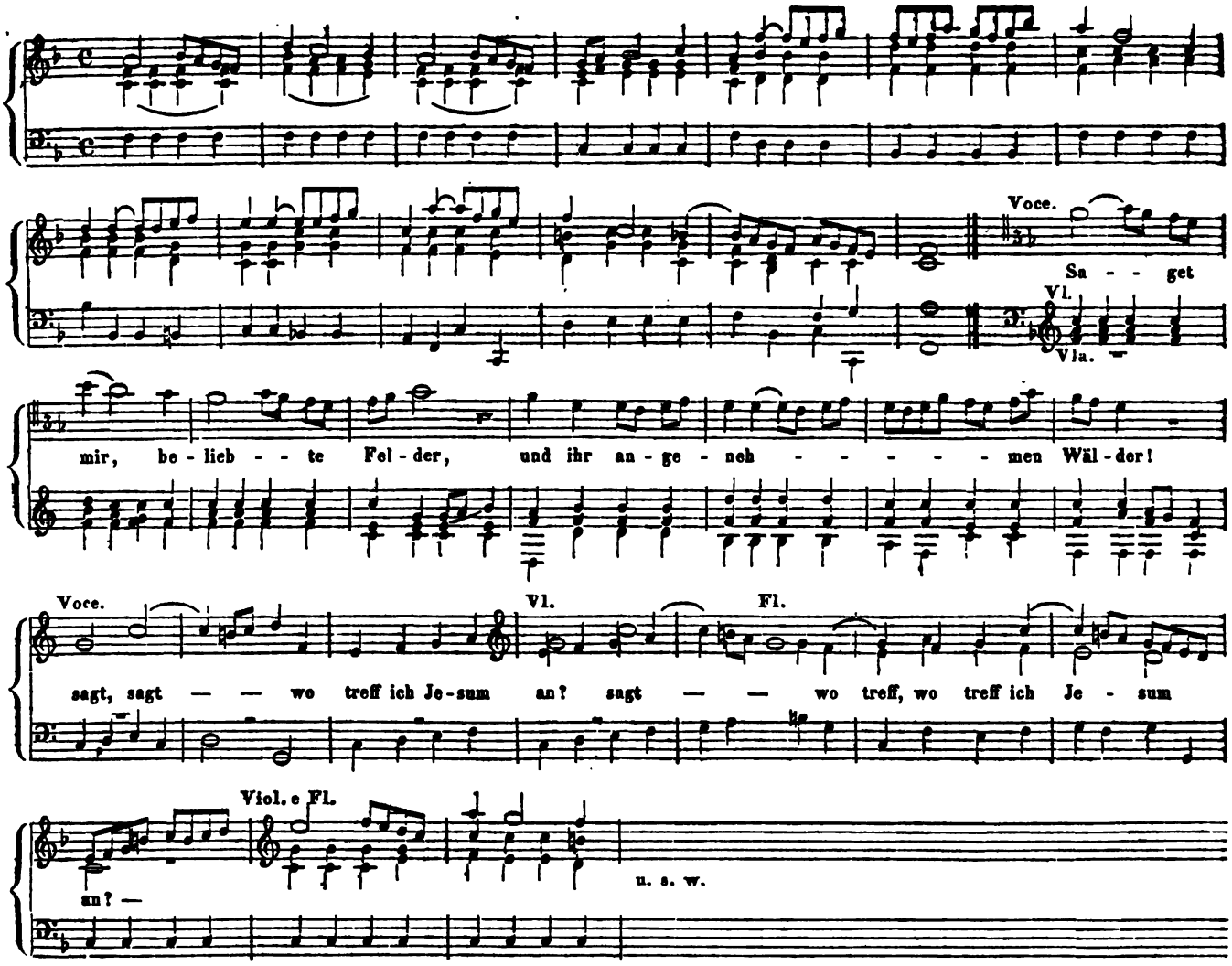




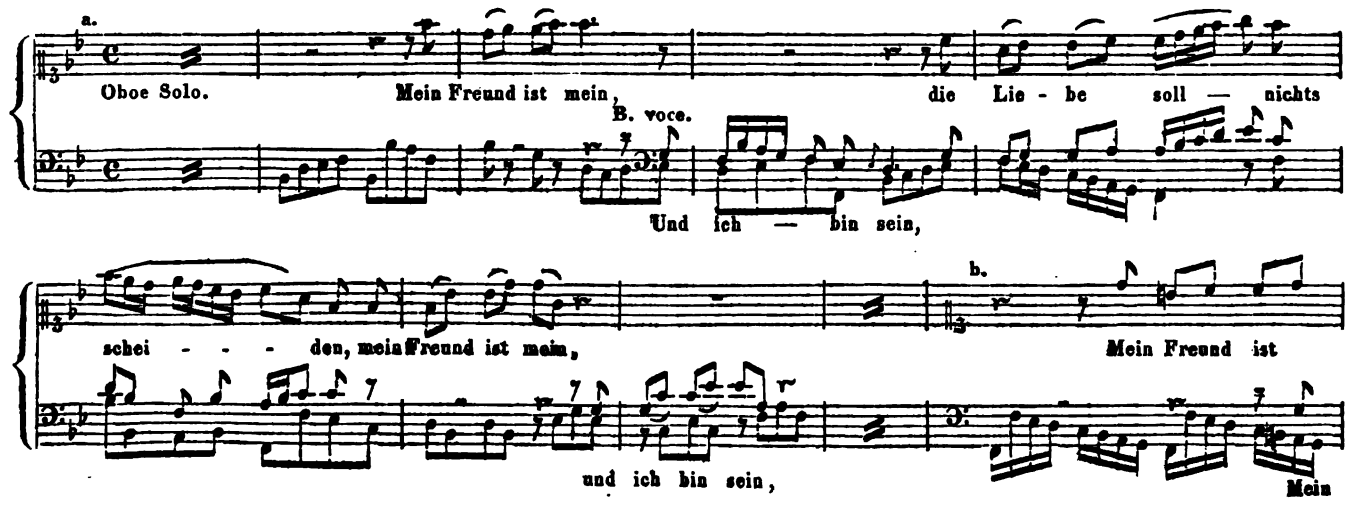
Merkwürdig ist in nachfolgender Stelle noch, neben dem ausdrucksvollen Gesange, die einfache, bei *Bach* ganz ungewöhnliche Begleitung, welche offenbar den Klang der Glocken darstellen soll.

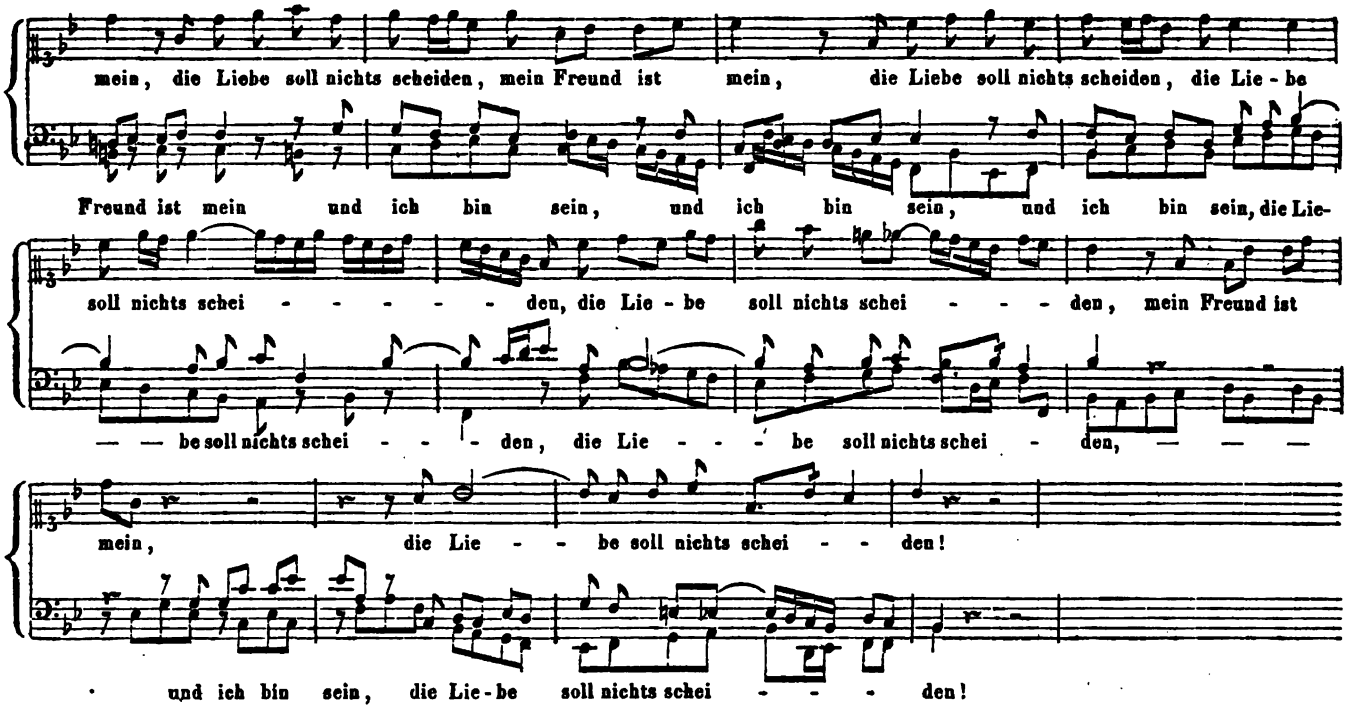


Wenn schon diese wenigen Beispiele das Angedeutete vollständig bestätigen, so dürfen wir doch, selbst mit der Absicht, die Beispiele für diese Blätter nicht ohne Noth zu häufen, noch einige besonders merkwürdige Fälle nicht übergehen. — So befindet sich in der Cantate: „Bedenke Herr, wie es uns gehet" eine Altarie, welche unter *Bach's* Arbeiten höchst auffallend, fast einzig dasteht. — Eine liebliche, anmuthige Cantilene, in höchster Einfachheit harmonisch und melodisch sich entfaltend, die Begleitung im gleichen Contrapunct fast nur in Vierteln, hin und wieder eine kurze Phrase der Singstimme nachahmend, erinnert sie mehr an die mild frommen Gesänge *Jos. Haydn's*, als an den tief kräftigen, selbst im lyrischen Ergusse Energie nicht verläugnenden *Sebastian*. Man wäre versucht, sie für unächt zu halten, wenn nicht die Anordnung der Aufgabe vollkommen entspräche und wir schon in ihm den Künstler erkannt hätten, der wie im prophetischen Geiste Saamenkörner in seinen Werken ausstreute, deren Wachsthum und Blüthe einer späteren Zeit vorbehalten blieb. — Auch zeigt sich am Schlusse des zweiten Theiles der Arie der *Bach*'sche eigenthümliche Stempel. — Uebrigens ist es bekannt, dass *Seb. Bach* mehrere Ausflüge nach Dresden, wo damals *Hasse*, die *Faustina* und mehrere andere grosse Sänger Italiens lebten, gemacht hat. Seine Leichtigkeit im Auffassen und sich Aneignen gehörter Tonstücke bestätigen dessen Biographen einstimmig. *Hasse* baute auf dem Grunde der neueren neapolitanischen Schule fort. Das konnte *Bach* ausnahmsweise mit Hintansetzung seines eigensten Wesens wohl auch einmal unternehmen, und es wäre sogar denkbar, dass *Bach* die ganze vorliegende Cantate, wenn auch nicht für Dresden, doch für die Dresdner geschrieben haben könnte, welche noch heute (im Jahre 1839 geschrieben) ihrer entschiedenen Vorliebe für italienische Musik nicht entsagen können, und selbst unmittelbar nach unseres Meisters grosser Passionsmusik noch einer Symphonie oder einer brillanten Ouverture als Schlusssteines bedürfen. Doch wir kehren zu unserem Pastorale zurück und setzen den Anfang desselben ausführlich hin, wobei noch zu bemerken, dass auch die Behandlung der begleitenden Flöte sich mitunter ganz modern vernehmen lässt.

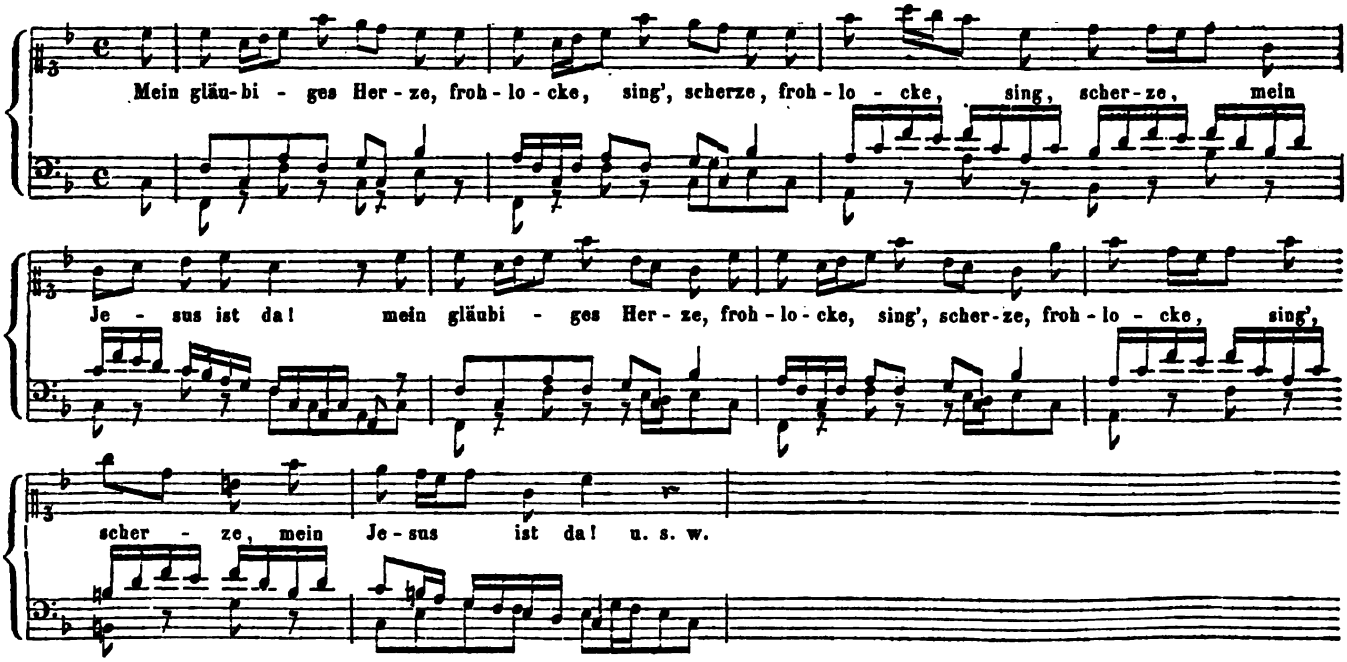


Um die Beispiele verschiedenen Styles mit modernen Anklängen bei grosser sinniger Tiefe zu beendigen, folge noch das Thema eines Duetts mit obligater Oboe aus der Cantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“:



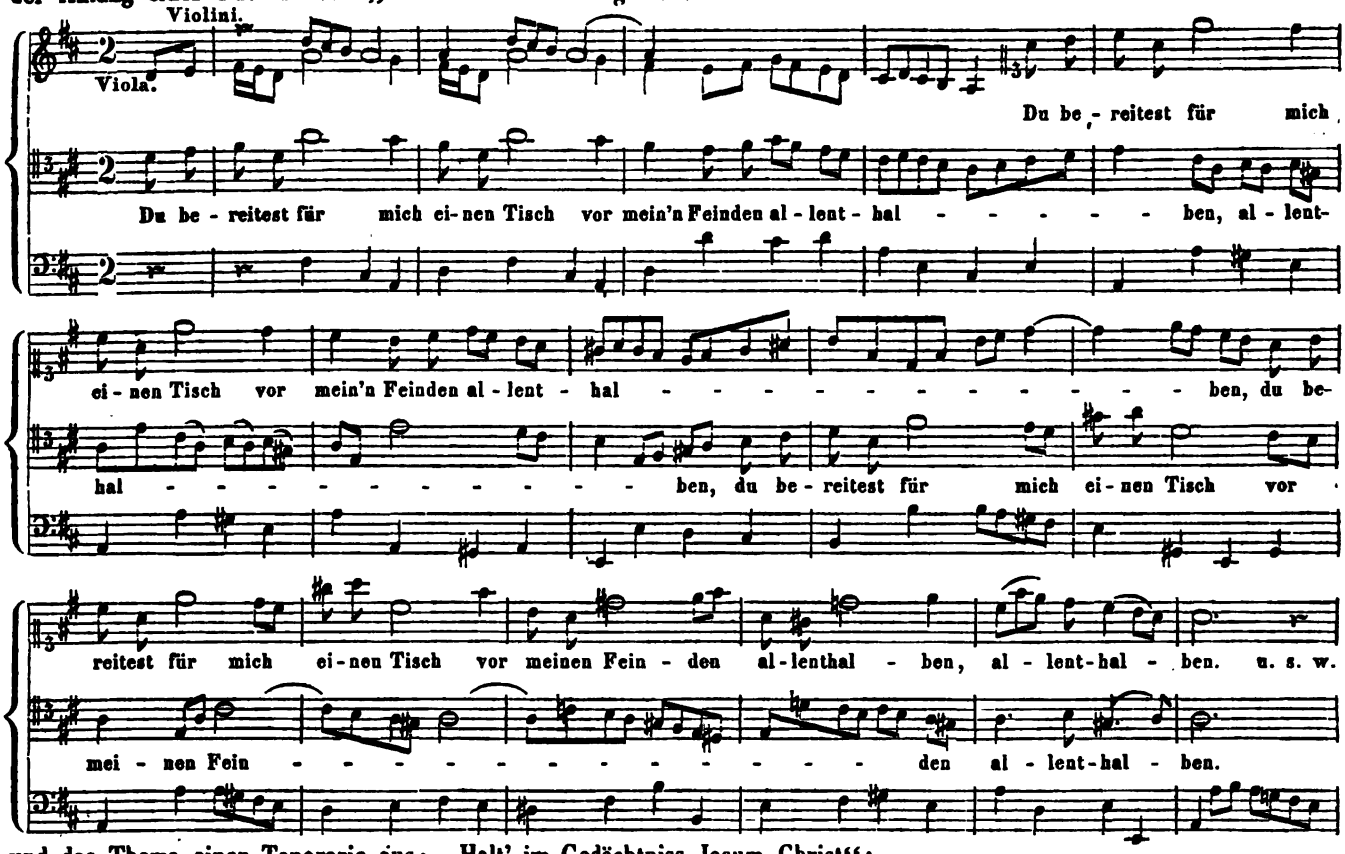


(man betrachte im Beispiel *b* den achten und neunten Tact, wie den Schluss); das einer herrlichen Sopranarie mit obligater Violine, Oboe und Violoncello aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebet“:

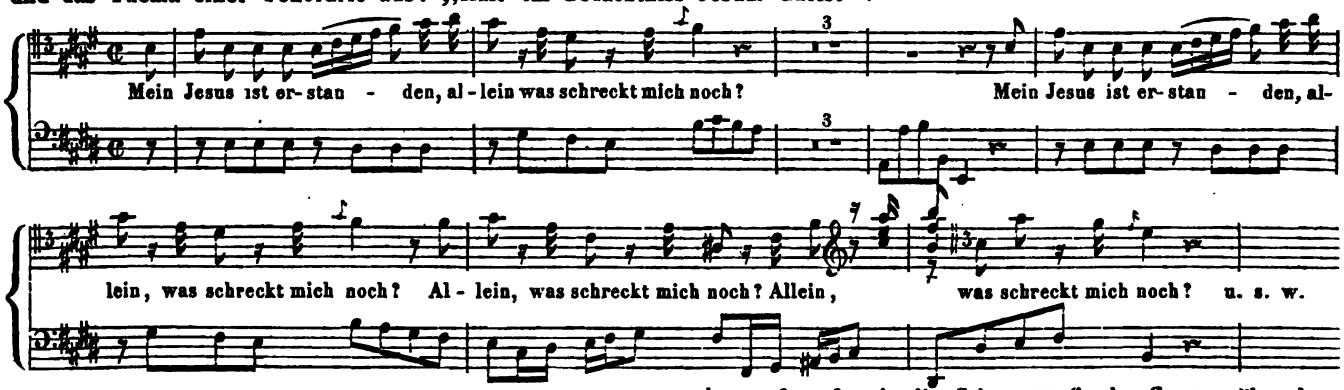


das Thema einer Tenorarie aus: „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“:

der Anfang eines Duett's aus: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“:



und das Thema einer Tenorarie aus: „Halt' im Gedächtniss Jesum Christ“:



Nach diesen wenigen Andeutungen erklärt es sich, welch eine grosse Masse von unbekanntem Material noch näheren Studien ganz unbenutzt vorliegt, da jede der Cantaten in der Regel ausser einem Einleitungschore und dem Schlusschorale einige Recitative und Arien oder Duett's (diese jedoch seltener) enthält. Sehen wir uns darin um, so begegnen wir manchem uns bei anderer Gelegenheit bekannt Gewordenen, und werden zum Vergleiche des neuen Fundes mit dem Gekannten aufgefordert. — So enthält die mir vorliegende Sammlung mehrere Choralbearbeitungen, wie sie in der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Sammlung von Choralvorspielen unverändert stehen. Z. B. gleich das erste der Sammlung über: „Wachet auf, ruft mir die Stimme“ (in der Cantate über denselben Text); Geigen und Bratschen tragen die Oberstimme vor, im Solo Tenor den Cantus firmus mit dem Text: „Zion hört die Wächter singen.“ Desgleichen No. 2: „Meine Seele erhebet den Herrn,“ Duett für Alt und Tenor zum Texte: „Er denket der Barmherzigkeit“; zwei Oboen und Trompete führen den Cantus firmus. — Desgleichen No. 4: „Wer nur den lieben Gott lässt walten,“ ein Duett für den Sopran und Alt zur vierten Strophe: „Er kennt die rechte Freudenfülle;“ den Cantus firmus tragen Geigen und Bratschen vor, und mehrere andere. —

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Benedict's Oper „Die Bräute von Venedig" auf dem Drury-Lane-Theater in London.

Die englischen Tagesblätter sprechen sich einstimmig im höchsten Grade günstig über diese Oper und ihren Erfolg im Publicum aus; der folgende Artikel, einer der kürzeren über diesen Gegenstand, ist den: „News of the World" entnommen.

London, den 27. April. Diese längst versprochene Oper wurde vergangenen Montag mit grossem Erfolge aufgeführt. Hohe Erwartungen waren durch des Componisten bekannte Fähigkeiten in den musikalischen Kreisen erregt, und da derselbe sein Talent schon in seiner frühern Oper „Zigeuner's Warnung" bewährt hatte, so war das Haus an jenem Abende fast überfüllt. —

Die erwähnte Oper „Venedig's Bräute" ist eine meisterhafte Composition; sie ist voll kunstreicher Arbeit, reich an neuen und eigenthümlichen Melodieen, und an Motiven, die in höchst einnehmender Art ausgeführt sind; in den Ensemble's und Chören ist eine Breite und Grossartigkeit, wie sie selten in neueren Opern gefunden wird, und die sorgsame und zugleich eigenthümliche Art, mit der sie behandelt sind, verdient das höchste Lob. Es ist bekannt, dass *Benedict* der Lieblingsschüler *Weber's* war, und wir finden in dieser Oper dieselbe Aufmerksamkeit für Instrumentaleffecte, welche jenen Componisten so sehr auszeichnen; alle Hilfsmittel des Orchesters sind vorgeführt, mehrere dieser Effecte sind ungemein gut. Besonders hervorzuheben ist hierin die geistreiche Ouverture, deren Wiederholung verlangt wurde, und die einleitende Musik des zweiten Acts „die Sturmscene." Uebrigens hat der Componist auch Das nicht vernachlässigt, was für die grosse Masse anziehend ist, nämlich Melodieen einzuführen, die das Gedächtniss leicht behält; wir finden in dieser Oper mehrere vortreffliche Stücke, frisch und glänzend, und mehrere der Balladen werden sich anhaltender Popularität erfreuen.

Die erste Ballade, gesungen von Mrs. *Alfred Shaw*, „Oh memory cease to grieve" ist voll Gefühl und Ausdruck; wirkungsreich und brillant ist *Borrani's* Arie „Laugh and woo and flatter," die meisterhaft behandelt und zugleich eine Composition von hohem Werthe ist.

Die gefällige Ballade „Oh now the Summer's Day," von Miss *Romer* vorgetragen, leitet in einen sehr eigenthümlichen Frauenchor ein, der laut da capo verlangt wurde; dieser Chor ist in einem parlanten Styl gehalten, der ganz originell und von überaus guter Wirkung ist.

Dann folgt ein geistreiches Quintett, und *Harrison* singt eine reizende Ballade „If a tear should repose," die sehr beliebt werden wird durch ihre Fülle von Melodie und Gefühl. Das „Madrigal," welches in der folgenden Scene vorkommt, ist eines der herrlichsten Stücke, die wir seit langer Zeit gehört haben. Es wurde bewundernswürdig gesungen und fand so lebhaften Beifall, dass es beinahe zum dritten Male verlangt worden wäre.

Im zweiten Act hat Mrs. *Alfred Shaw* einen sehr wirkungsreichen Gesang „The smile that plays on woman's cheek," und *Harrison* eine Ballade „At morn I stood upon the beach," die von besonderer Schönheit und Grazie ist, und welche er in vortrefflichem Style vortrug; dieser Gesang ist eine der vortrefflichsten Nummern der Oper, die reizende Melodie und der Ausdruck in derselben werden sie sicherlich zu einem der populärsten Stücke machen, die seit lange gesungen worden sind.

Ein sehr gefälliges Duett zwischen Miss *Romer* und *Harrison* „Banish all fear" wurde sehr lebhaft beklatscht. Das Finale „Like the fettered bird," von Miss *Romer* gesungen, ist sehr treffend und glänzend und bringt einen sehr wirkungsreichen Schluss hervor.

Wir haben die erwähnten Nummern der Reihe nach genommen, wie sie vorkommen; es bleiben ausserdem noch verschiedene Chöre, Ensemble's und Arien einer besondern Erwähnung als vortrefflicher Compositionen werth, die auch mit grossem und verdientem Beifall aufgenommen wurden. —

Die Handlung ist, so viel wir wissen, aus „*Roger's* Italien" entnommen, und Mr. *Bunn*, der Autor des Buchs, hat die meisten seiner Materialien sehr vorzüglich und poetisch aufgefasst.

Die Oper beginnt in einem erleuchteten Casino, wo Sorranzo *(Borrani)* unter einer heitern Gesellschaft junger venetianischer Nobili sein Glück in der Liebe, wie im Kriege rühmt; er wird von einem arabischen Mädchen Naama in der Verkleidung eines Pagen bedient, die ihn früher aus maurischer Gefangenschaft befreit hat. Sie bringt ihm einen Brief von der lieblichen Francesca (Miss *Romer*), der Braut Alberto's *(W. Harrison)*, welche seine Bewerbungen aber mit Verachtung zurückweist.

Er wüthet sehr über dieses Fehlschlagen, schwört ihr tödtliche Rache und eilt, seine Pläne mit Hilfe der ihm verbündeten Piraten in Ausführung zu bringen. Eine glänzende Scene folgt nun, die Vermählung des adriatischen Meeres mit dem Dogen, wobei alle Bräute Venedigs gegenwärtig sind. Die Festlichkeiten schreiten fort, der Ball ist im vollen Gange und alle Vergnügungen auf der höchsten Höhe, als plötzlich Sorranzo an der Spitze der Piraten erscheint und die Galeere mit den Bräuten Venedigs entführt, während die Zuschauer zu sehr überrascht sind, um ihnen folgen zu können.

Der zweite Act zeigt die Insel der Piraten; ein Sturm bricht aus, ein Schiff erscheint und leidet Schiffbruch; die Piraten stürzen heraus und bringen Alberto mit sich, den Naama erkennt. Sie findet Gelegenheit, ihm zu sagen, dass Sorranzo Francesca in einem Kerker des Schlosses gefangen hält, und räth ihm, um Gelegenheit zu Francesca's Befreiung zu bekommen, zur Bande zu treten, worein er auch willigt.

In der nächsten Scene mit doppelter Handlung erblickt man oben die zechenden Piraten, unten die unglückliche Francesca in ihrem Kerker. Durch Francesca's Festigkeit gereizt, entschliesst sich Sorranzo, Gewalt zu gebrauchen. Naama hat inzwischen Alberto durch einen geheimen Gang in den Kerker geführt, als sie aber Sorranzo kommen hört, weicht sie zurück, aus Furcht, entdeckt zu werden. Die Piraten, welche Sorranzo und Naama in heimlichem Gespräch gesehen haben, vermuthen Verrath gegen sie, und folgen ihnen heimlich nach dem Schlosse. Als sie später Naama wieder nach dem geheimen Wege

schleichen sehen, ergreifen sie dieselbe, und dringen in sie, zu gestehen, dass sie Sorranzo behilflich sei, die von ihnen erworbene Beute hinwegzubringen. Sie läugnet dies; da aber ihre Eifersucht durch Sorranzo's Aufmerksamkeiten für Francesca erregt ist und man schon von Ferne die Kanonen der venetianischen Galeeren hört, so verspricht sie den Piraten, ihnen den geheimen Gang zu zeigen. Sie finden Sorranzo, der, als er sich durch Naama verrathen sieht, sie ermorden will, woran er aber verhindert wird. Die Venetianer erobern das Schloss und dringen in den Kerker ein, Sorranzo wird gefangen genommen; Alberto und Francesca erhalten ihre Freiheit wieder.

Die Darsteller verdienen grosses Lob für ihre Anstrengungen.

Mrs. *Shaw* war sehr gut bei Stimme und sang durchgehends vortrefflich; Miss *Romer* schien mit ungewöhnlicher Lust in ihre Rolle einzudringen, und sang kräftig, glänzend und mit lautem Beifall. — *Harrison* sang, wie immer, reizend, mit viel Gefühl und Ausdruck, und *Borrani* hat um so mehr Recht auf eine günstige Beurtheilung, als er seine Rolle kurz zuvor, in Folge von *Stretton's* Krankheit, übernommen hatte. Das Orchester wie die Chöre gingen bewunderungswürdig präcis, die letzteren besonders wurden nie vortheilhafter gehört.

Mr. *Bunn* hat nichts gespart, die Oper glänzend auf die Bühne zu bringen; sie ist unbestritten das glänzendste Stück, was er bis jetzt vorführte. Die Gebrüder *Grieve* haben mehrere sehr schöne Decorationen dazu gemalt. So ist die Scene mit der Ceremonie der Bräute von Venedig ungemein brillant. Die Tänze, Gruppen von Masken, der glänzende Zug des Dogen und der Bräute in ihrem hochzeitlichen Costüme, die Landleute, welche ihre Verehrung bei der Capelle der Madonna darbringen — alles Dies verbindet sich zu einer höchst glänzenden und wirkungsreichen Scene. —

Der Anblick auf die Pirateninsel mit dem ausbrechenden Sturm ist reizend gemalt, und die letzte Scene mit der doppelten Handlung ist sehr sorgsam und effectvoll ausgeführt und vollkommen neu in der Einrichtung, indem das Düstere des Kerkers in der unteren Hälfte der Bühne mit dem Glanze der Decorationen und der Lichter in der oberen sehr wirkungsvoll contrastirt. Schon als Schauspiel allein würde diese Oper grosse Ansprüche auf Erfolg haben. Reicher Applaus begleitete die ganze Oper. *Benedict* wurde bei seinem Eintritt in das Orchester laut begrüsst. Beim Ende des ersten Actes, wie am Schlusse der Oper musste er auf der Bühne erscheinen. Er führte Miss *Romer*, *Harrison* und *Borrani* mit sich. Mrs. *Alfred Shaw* erschien hierauf allein.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Lodi. Mercadante's Giuramento verunglückte. Die gar nicht üble Prima Donna Montucchielli, Tenor Bertolasi und Bassist Righini konnten dem grossen Fiasco nicht entgehen; in der zweiten Vorstellung liess man den ersten Act nicht enden, und das Theater wurde geschlossen. Der aus Mailand schnell hergeholte Tenor De Gattis machte die Sache nicht besser. In Bellini's Beatrice, worin Tenor Rossi-Guerra und die Comprimaria Solari wirkten, ging es viel besser. Mit Donizetti's Figlia del reggimento erwarb sich die Montucchielli noch mehr die Gunst des Publicums. In Ricci's Chiara di Rosenberg sang Herr Bertolasi abermals, desgleichen Buffo Galli (Vinc.), und auch diese Oper ging ziemlich gut.

Crema. Verdi's Nabucodonosor und Fioravanti's Columella fanden auch hier Anklang, wozu die beiden Prime Donne Colla, Bontempi, Tenor Bestoni, Buffo Porella und Bassist Vajro das Ihrige beitrugen.

Cremona. Sänger von geringem Caliber, meist Anfänger: die Gaspani, die Ricca, Tenor Benedetti, Bariton Gnone, Bassist Mitrowich missfielen nicht in Verdi's Nabucodonosor; die Chöre standen der Banda weit nach. Die zum ersten Male auf dieser Bühne singende Prima Donna Truffi erwarb sich hierauf verdienten Beifall in Donizetti's Lucia. Der zum zweiten Male gegebene Roberto il diavolo von Meyerbeer erfreute sich von Seite der Musik abermals der besten Aufnahme; besonders brav war die Truffi = Alice und Mitrovich = Beltramo; die Uebrigen so so.

Bergamo hatte die Gambardella, die Zenoni, die Tenore Bonfigli, Cosetta, den Bassisten Rossi und Buffo Maspes. Mercadante's Bravo, woran benannte Virtuosi ohne Rossi Antheil nahmen, verunglückte wegen Bonfigli's Unpässlichkeit, und ging mit dem ihn ersetzenden Tenor Biacchi nicht viel besser. Willkommen war darauf des Landsmanns Don Pasquale, in dem Herr Rossi mitwirkte und leider Tenor Cosetta unpässlich sang. Herr Biacchi gab Verdi's Nabucodonosor zu seinem Benefiz, worin die Valtorta, Schülerin des Herrn Forini, Singmeisters an Mayr's Musikinstitut, in der Rolle der Fenena viele Aufmunterung erhielt und theilweise das Ganze stark applaudirt wurde.

Brenno und *Gadino.* Der Impresario Tenor Giovannini producirte in diesen beiden volkreichen industriösen Marktflecken der Provinz Bergamo Donizetti's Elisir d'amore, worin im ersten Orte, nebst seiner eigenen Virtuosität, die Vaschetti, Buffo Papa, Bassist Parmigiani die Hauptzierden waren; im zweiten Orte löste die Boliti die Vaschetti, und Di Franco Herrn Papa ab; die Zuhörer waren beglückt.

Brescia. Die Hofmann, Tenor Gardoni, Bassist Fedrighini und Buffo Rovere, keine grossen, aber auch keine kleinen Virtuosi, besonders Letzterer, erhielten in Donizetti's Figlia del reggimento kaum einigen Beifall. In dessen Regina di Golconda, worin die Franceschini-Rossi die unpässliche Hofmann ersetzte, ging es kaum besser.

Mantua begann die Stagione mit Verdi's Nabucodonosor, worin die Pinelli und Mori, Tenor Severi, die Bassisten Constantini (Titelrolle) und Fiori nach Kräften zum guten Erfolge der Oper beitrugen; geschrieen wurde gar nicht selten, was aber als die wahre Seele des schönen Gesanges in der heutigen non plus ultra raffinirten Oper betrachtet wird. Rossini's Assedio di Corinto gehört nicht mehr zu dieser Gattung Opern, daher wurde er bald von Donizetti's Parisina aus der Scene verjagt. Eine andere Gesellschaft (die Zagnoli, Tenor Comassi, die Bassisten Napoleone Rossi und Casanova) gab am 16. März Ricci's Chi dura vince, darauf Donizetti's Elisir mit Glück.

Legnano. Donizetti's Gemma di Vergy wurde mit lauter Anfängern in den Himmel erhoben. Prima Donna war die Rusmini-Solera, Tenor Zuliani und Bassist Gandini; die Rusmini und Gandini sind Beide Zöglinge des Mailänder Conservatoriums und können vielleicht etwas werden; Silingardi gab den Guido. Ricci's Chi dura vince gefiel. Eine Luigia Milanopulo betrat zum ersten Male die Bühne in Donizetti's Figlia del reggimento mit einem schmeichelhaften Empfang.

Verona. Peri's Ester d'Engaddi zog kaum in der Folge an. Die brave Matthey und der gute Bariton Colini waren die Vorzüglichsten; nach ihnen Tenor Vitali und Bassist Del Pesce. In Verdi's Nabucco wirkte vor Allen Colini (Protagonist), sodann die Strepponi (gute, aber fertige Sängerin), die Tizzoni, Tenor Ferrari und obbenannter Bassist (sämmtlich so so); Beifall theilweise. Um die Hälfte Februar gab man abermals Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Beifall. Leider sang Colini nicht darin. Die brave Matthey wurde als Alice stark applaudirt. Die Strepponi machte die Isabelle, Ferrari den Rambaldo, Del Pesce den Bertram, und Vitali die Titelrolle nach Kräften. Die Matthey gab zu ihrem Benefiz den dritten Act des Roberto il diavolo und den zweiten der Norma.

Vicenza. Das Theater Eretenio machte schlechte Geschäfte. Die erste Oper Osti non Osti verunglückte ganz. Ricci's Scaramuccia erhielt sich kaum mit der alten Demeric und dem Buffo Pozzesi. In Bellini's Capuleti machte blos der Maler Furore, alles Uebrige war Orrore.

Bassano. Erst am 21. Januar wurde hier das Theater mit Ricci's Chi dura vince eröffnet. Tenor Pelosi und Bassist Monachesi waren die Gefeiertesten, nach ihnen die Prima Donna Sasso; Buffo Magrini war unpässlich. Im Nuovo Figaro wurde er durch den Buffo Dionese, und in den Esposti die Sasso durch die Gabbi ersetzt. Sämmtliche drei Opern del celebre Maestro Ricci erregten kein grosses Gefallen.

Padua. Die Mazzarelli, Tenor Santi und Bassist Manzocchi machten einen superlativen Fiasco mit Donizetti's Maria Stuarda. Schnell gab man Bellini's Beatrice, worin die Mazzarelli die Titelrolle, die Turpini die Agnese, Manzocchi den Filippo und Santi den Orombello machte, und theilweisen Applaus erhielten. Das Einförmige und Traurige dieser Oper wurde durch Donizetti's Figlia del reggimento sehr bald aus dem Theater verscheucht; Herr Luisia löste darin den Bassisten Manzocchi ab. Die Mazzarelli zeigte sich in Ricci's (F.) Prigione di Edimburgo ebenfalls in einem vortheilhaften Lichte.

Venedig (Teatro alla Fenice). Hauptsänger: Prime Donne Löwe und Ober-Rossi (zwei Deutsche), Altistin Vietti; Tenore Conti und Guasco (Letzterer erst in den Fasten) nebst Bettini; Bassisten Superchi, Latour, Meini. Verdi's Lombardi alla prima Crociata machten auch hier anfänglich, wie sein Nabucco, kein Aufsehen; man fand zu viele Aehnlichkeiten zwischen beiden; die Löwe, Superchi und Conti wurden indess oft applaudirt. Pacini's Fidanzata Corsa mit der Ober(mayer), der Vietti und Latour (alle Drei zu den besseren Virtuosi gehörend) verunglückte der Musik wegen. Die Lucrezia Borgia, mit der Löwe (unpässlich?), der Vietti, Tenor Baldanza und Bassisten Meini, befriedigte gar nicht; etwas besser ging die Gemma di Vergy mit der Ober, Bettini und Latour. Die neue Oper *Giuditta*, vom hier gebürtigen Maestro *Levi* (einem Hebräer), wurde aus Noth drei Mal gegeben; man wusste wahrhaftig nicht, ob die Sänger (Löwe, Vietti, Baldanza und Superchi) unpässlich waren, oder ob ihnen die Musik nicht anpasste, denn es wurde erbärmlich dissonirt. Am 9. März ging endlich die so sehnlich erwartete neue Oper *Ernani* von *Verdi* in die Scene (Hauptsänger: die Löwe, der aus Turin angekommene Tenor Guasco, und Superchi), und machte nach und nach Furore. Verdi scheint eben so, wie Rossini, Pacini, Donizetti, Mercadante, Bellini und Ricci, seine eigene Epoche zu machen und nächstens der Abgott der italienischen Oper zu werden, so wie es benannte Herren zu ihrer Zeit waren, obwohl Niemand von ihnen, oder besser zu sagen, Alle zusammen nicht, mit Ersterem ihrem Stammvater einen Vergleich aushalten. Verdi, dem man melodische Originalität nicht absprechen kann, ist ein chemisches (nicht mechanisches) Compositum aus Rossini, Bellini, Donizetti und Mercadante, welchem Letztern er besonders in Betreff der Massen nachstrebt. In seiner neuesten Oper Ernani neigt er sich mehr zu Bellini hin; das Largo des Finale in der Prima Parte, die Arie des Superchi in der zweiten, ein Chor in der dritten und ein Terzett am Ende sind die schönsten Stücke der Oper. Summa Summarum: dieser neueste Modemaestro der italienischen Oper hat eigentlich nichts Eigenes, was seine Musik zur letzten Modewaare stempeln konnte, und steht in dieser Hinsicht hinter Donizetti, Bellini und Mercadante, ist aber stets, vornämlich für Nichtkenner, in melodischer und harmonischer Rücksicht interessant.

(Teatro S. Samuele.) Eine sehr bescheidene Compagnia di Virtuosi gab hier Opere buffe, und begann die Stagione fröhlich mit Rossini's Barbiere di Siviglia. Ricci's Opera: Il diavolo condannato a prender moglie, und Ser Petronio brachten der Theatercasse wenig ein. Auf dem Teatro S. Benedetto machten Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Figlia del reggimento einen Wetteifer-Fiasco.

Triest. Hauptsänger: die Abbadia und Corini, Tenor Mirate, die Bassisten Crivelli, Anconi und Zanchi. Nachdem Donizetti's Gemma di Vergy mit der Abbadia, Mirate und Crivelli, in der Eile, nicht am Besten gegeben, eine laue Aufnahme gefunden, gab man Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Beifall. Der hiesige Osservatore Triestino machte bei dieser Gelegenheit die ausdrucksvolle Bemerkung: „Vorigen Herbst hatten wir die Sänger, diesen Carneval die Oper.“ Der Robert gefiel aber immer mehr mit Zunahme der Gesundheit des Herrn Anconi = Beltramo. Da sowohl Rossini's Guglielmo Tell, als Donizetti's Favorita Fiasco machten, so war der Roberto il diavolo die einzige Oper der Stagione, die, bei aller zum Theil mittelmässigen Execution, sich am Meisten aufrecht erhielt.

Statistische Uebersicht der Carneval- und Fastenopern in Italien.

84, sage vierundachtzig Theater öffneten in Italien vorigen Carneval der Oper ihre Pforten. Hiervon das Lom-

bardisch-Venetianische Königreich 23, der Kirchenstaat 18, Piemont mit Inbegriff Sardiniens, Genua's und Nizza's 15, das Königreich Beider Sicilien 12, Toscana 10, Modena 3, Parma 2, Lucca 1.

Eilf neue Opern wurden componirt: 4 zu Neapel (Caterina Cornaro, Margarita d'Aragona, Fenicia, I Zingari), 3 zu Mailand (Sofonisba, Ebrea, Cornelio Bentivoglio), 2 zu Venedig (Giuditta, Ernani), eine zu Genua (Ernani), und eine zu Orvieto (I Pirati di Cadice).

Drei neue Maestri sind entstanden (*Francesco Chiaramonti*, *Luigi Petrali* und *Carlo Pedrotti* *).

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 56 (also gerade auf ⅔ der gesammten Theater!): Figlia del reggimento auf 14 (vivano i tamburi!); Linda di Chamounix auf 10; Lucrezia, Lucia, Elisir, jede auf 8; Gemma di Vergy auf 7; Marino Faliero auf 5; Maria Padilla, Don Pasquale, jede auf 4; Torquato Tasso, Maria di Rudenz, jede auf 3; Parisina, Roberto d'Evreux, jede auf 2; Esule, Ajo, Olivo e Pasquale, Anna Bolena, Regina di Golconda, Furioso, Campanello, Betly, Favorita, jede auf 1.

Bellini auf 19: Beatrice 7; Puritani 6; Norma 3; Sonnambula 2; Capuleti, Straniera, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 15: Chi dura 6; Nuovo Figaro 3; Chiara, Esposti, Scaramuccia, jede auf 2; Orfanella, Due Sergenti, Ser Petronio, Il Diavolo u. s. w., jede auf 1.

Mercadante auf 14: Giuramento 6; Bravo, Vestale, Elisa e Claudio, jede auf 2; Gabriella, Reggente, jede auf 1.

Rossini auf 13: Barbiere 8; Assedio di Corinto 2; Cenerentola, Semiramide, Guglielmo Tell, jede auf 1.

Pacini auf 10: Saffo 5, Maria d'Inghilterra, Fidanzata Corsa, jede auf 2; Medea, Luisetta, jede auf 1.

Verdi auf 10: Nabucodonosor 7; Lombardi 4. — *Fioravanti* auf 9: Columella 9; Non tutti i pazzi sono all' ospitale 1. — *Ricci (Federico)* auf 4: Prigione 3; Corrado 2. — *Coppola* auf 3: Nina 2; Giovanna I. auf 1. — *Meyerbeer* auf 4: Roberto il diavolo. — *Raimondi* auf 2: Ventaglio. — *Peri* auf 2: Dirce, Ester, jede auf 1. — *Nini* auf 2: Virginia, Marescialla, jede auf 1. — *Gnecco, Poniatowsky, Rossi, Speranza* u. A., jede auf 1.

Anmerkung. Die neuesten Nachrichten der italienischen Carnevalsopern ausserhalb Italiens werden mit jenen des Frühlings ebendaher im nächsten Trimestralbericht zusammen mitgetheilt werden.

Frankfurt. Musik vom 23. Januar bis zum 23. Mai 1844. Es waren grosse Anstrengungen nöthig, um unser Opernschiff wohlbehalten durch die Klippen und Brandungen zu führen, gegen die ein solches mehr oder weniger immer zu steuern hat. Hier die Grippe, dort allerlei Sängercapricen, da wirkliche Heiserkeiten und Schnupfen, die Bälle und aristocratischen Reunions im Winter, und kaum sind die vorüber, die für jeden Theaterdirector so wonnelose Zeit des Wonnemonds! Deshalb würde es ohne die ausserordentliche Thätigkeit *Guhr's* mit der Theatercasse noch schlimmer bestellt gewesen sein, als wirklich der Fall war. Das Schauspiel, — da *Baison* und *C. Schneider* die hiesige Bühne verlassen haben, die vortreffliche *Frühauf* krank darniederliegt, auch Madame *Meck* öfter leidend war, und unsere *Lindner* nicht alle Tage die Antigone oder Phädra spielen kann — musste täglich laviren, und nicht selten stand eine grosse Oper für ein kleines Lustspiel ein. Im Februar z. B. wurden einmal acht Opern hinter einander ohne Zwischentag gegeben. Dennoch murren im Ganzen genommen die Sänger nicht, helfen heute an der Medea arbeiten, morgen an Rochus Pumpernickel, und singen eben in allen Farben des Styls, so lange noch die Kehlbänder halten wollen. *Aloys Schmitt's* „Osterfest" wurde wiederholt, zog aber nicht, und da die Oper nicht wohl oft mit demselben Pomp gegeben werden kann, so wird sie das Schicksal mit Guido und Ginevra, Märtyrern und ähnlichen Pompopern theilen, bei welchen die Bühne besetzter ist als das Parterre. Zum Besten unseres Violinisten *Heinrich Wolff* wurden Scenen aus Robert, Puritaner und Czaar und Zimmermann gegeben, zwischen denen der Virtuos spielte. *Wolff's* Spiel ist schon oft als ein ächt solides, von wahrem Künstlergeist beseeltes gewürdigt worden. Die Opern, welche das tägliche Brot geben, waren: Belisar, Teufels Antheil (für die Armen), Robert, das Nachtlager, der lustige Schuster, Aschenbrödel, Figaro, Herr Rochus Pumpernickel, die Favorite, Barbier von Sevilla (worin unser Komiker *Hassel* den Bartolo zum hundertsten Male gab), Zampa, Czaar und Zimmermann, Don Juan, Freischütz, Tell, Capellmeister von Venedig, Otello, Hugenotten, Montecchi und Capuletti, Lucrezia Borgia, Norma, Regimentstochter, Wasserträger. Die Zauberflöte wurde in Zeit von vier Wochen fünf Mal fast hinter einander gegeben, und zwar mit drei verschiedenen Königinnen. Davon später. Der Schnee von *Auber*, der Kalif, die Entführung, Medea, die weisse Dame und der Postillon von Longjumeau wurden renovirt. *Lortzing's* „Wildschütz," der drei Mal ungemein gefiel und eine Zugoper bleiben wird, war die einzige Novität. *Lortzing* ist eine merkwürdige Erscheinung. Seine Melodieen fliessen ohne Prätention und Zwang munter dahin. Da ist weder Flachheit, noch Prahlgelehrsamkeit. In jeder Nummer ist gesunde Natur und Wahrheit, sprudelt Humor und Witz. Man hört der Musik an, dass ihr Schöpfer zum Componisten geboren ist. Ensemble und Final, wovor sich die Meisten fürchten, sind sein Element; deshalb sind sie auch von *einem* Guss. *Lortzing* componirt nicht im Schweisse seines Angesichts, sondern unter Lächeln. Deshalb auch freuen sich die Sänger und Chöre, freut sich der Director und das Orchester von der ersten Violine bis zur Pauke, und freut sich das Publicum. Sein Styl, fliessend, leicht und pikant zugleich, zeigt, dass er sich zu jener schönen Zeit bekennt, da Euterpe noch eine Friedensgöttin war. Seine Musterbilder sind offenbar *Mozart*, *Dittersdorf* und die Italiener jener Kunstperiode, denn er hält die Mitte zwischen Beiden, obgleich manche Melodie mitunter an die neue italienische Manier streift und seine Instrumentation durchaus pittoresker ist. Die hectisch larmoyante, krampfhaft zuckende, und dabei im Weltschmerz tändelnde, oder die coquette und prahlende, in allen Farben schimmernde, oder die schwerschreitende, breite, massenhafte, historisch-gigantische und dabei melodieenlose hyperromantische

*) Er componirte unlängst zu Amsterdam die neue Oper: La Figlia dell' Arciere. *D. Corresp.*

Schule nehme ein Exempel daran. Hin und wieder sind Längen; auch der Genuss des Guten ermüdet bei überschrittenem Maass, und so mag Herr *Lortzing* künftig den Faden seiner Dichtungen (denn er ist auch Verfasser des Libretto) etwas kürzer spinnen. Zu dem günstigen Erfolge des Wildschützen hat gewiss auch unsere Besetzung beigetragen, denn *Conradi* (Baculus) hat ein so entschiedenes Talent für chargirte Komik, dass schon sein Erscheinen die Lachmuskeln reizt. Eine Grete, so drallig und vollwangig, so naiv-eckig, und lächerlich verschämt, und dabei doch verschmitzt, wie sie Fräul. *Kratky* darstellt, wird nicht leicht übertroffen werden; sie giebt ein herrlich Modell zu einer derben Fulderin, und man muss an der Identität ihrer Person zweifeln, wenn man sie als Clytemnestra gesehen hat. So übermüthig burschikos als mädchenhaft graziös ist Fräul. *Capitain* (Baronin Freymann) in ihrer Doppelmaske als Student und Bäuerin. Dem. *Hoffmann* befindet sich als Gräfin Eberbach ganz in ihrer Sphäre, und den ironischen Spott auf die Manie mit der griechischen Tragödie giebt sie mit wahrhaft ergötzlicher Gespreiztheit. *Caspari* als Kronthal bewegt sich so ungezwungen, als es die seltene Berührung mit der komischen Oper gestattet. *Wiegand* (Eberbach) hat weit mehr Routine darin, und bekundet nebst dem Sänger auch den gewandten Tänzer. Herr *Diehl* gab sein „wie närr'sch" in der That recht närr'sch, und die Episode mit den Schulkindern hob den späten Schluss der Oper zum Glück noch so interessant hervor, dass das Lied wiederholt werden musste. Unter solchem Zusammenwirken konnte der glänzende Erfolg der Oper nicht fehlen, und sie wird unter so günstigen Auspicien mit der Regimentstochter rivalisiren können.

Für die anspruchslose Oper: „Der Schnee" hat man keinen Sinn hier; sie bleibt deshalb wieder liegen. Vielleicht würden sie französische Sänger mehr in Credit bringen. Unser primo uomo Herr *Chrudimsky*, der sie zu seinem Benefiz gab, ist nächst seinen Heldenpartieen, worin seine kräftig jugendliche Stimme das geeignete Feld hat, in Rollen, welche landjunkerisches Gepräge tragen, sehr characteristisch, weil er wenig Kunst dazu bedarf. Dennoch war er nicht im Stande, den Schnee vor dem Verschmelzen zu bewahren.

Fräul. *Reuther* thut sich recht hervor, und scheint sich am Liebsten hochtragischen Partieen, wie Norma und Medea, zuzuwenden, die wohl für ihr Organ, aber noch nicht für ihre Intelligenz passen. Doch ist es ihr Ernst um die Sache, und bleibt ihre treffliche Stimme noch lange gleich kräftig, so wird auch das „von innen heraus" nicht mehr lange ausbleiben. Oefteres Distoniren, namentlich in der Partie der Norma, hat auch ihre besten Verehrer genirt. Nicht so ernst scheint es Fräul. *v. Knoll*, die nur oberflächlich von Rolle zu Rolle flattert und grösstentheils unsicher ist, mit ihrer Kunst zu sein. Sie nimmt nicht guten Rath an, und hätte doch so nöthig, über Ansatz und Biegsamkeit ihres Organs zu wachen, dem die Bildung noch sehr Noth thut. Wir möchten sie wohlwollend vor der Zukunft warnen, die strenger vor Gericht sitzt, als die Gegenwart, die nur der Jugend schmeichelt.

Fräul. *Rudersdorf* (jetzt Frau Doctor *Küchenmeister*) und *Pischek* gaben zum Abschied von Frankfurt, da es immer schwerer wird, lucrative Benefizopern zu finden, einzelne Lieblingsscenen und Bruchstücke. Fräul. *Rudersdorf* verliess uns in der Vollkraft ihres Organs, und mit ihr trat auch Herr *Rudersdorf*, der Sängerin Vater, aus dem Orchester. *Pischek's* nahe Abreise machte in den letzten vierzehn Tagen immer besetzte Häuser. Sein Benefiz, worin man ihm einen Kranz zuwarf, war billiger Weise sehr besucht. Einem Sänger im Zenith seiner Triumphe blüht immer das traurige Loos, verzogen zu werden. Unsere Direction mag daher weniger um den Verlust *Pischek's* trauern, als unsere Damen, denen *Pischek* sich direct in's Herz gesungen. *Pischek* den Hof zu machen, wurde am Ende zu einer Art von Cultus, welcher schon manche edle Natur zur Selbstüberschätzung verleitet hat; und aufrichtig gestanden, es erschien Vielen, sogar seiner eifrigsten Verehrer, die ewig wiederkehrende, süssliche und verduftende Manier, in der sich dieser Sänger zuletzt ganz verlor und die keinem andern Vortrage mehr Gerechtigkeit widerfahren liess, doch etwas monoton. Nachdem er in der letzten Scene des Czaar einige Abschiedscouplets gesungen, und darauf, hervorgerufen, noch einmal Abschied nahm, konnte ein eigens für ihn verfasstes Lied: „Sängers Abschied," das er in einem darauffolgenden Abschiedsconcerte im Theater vortrug, die beabsichtigte Wirkung nicht mehr hervorbringen.

Was im Allgemeinen an der Oper lobend anzuerkennen war, ist ein vortreffliches Ensemble, denn jedes Opernmitglied hat hier einen Grad der Bildung erreicht, der ihm das Anschmiegen an's Ganze leicht macht. Nur hat seit Kurzem ein Dämon die Einheit dieses Ensemble in Beziehung auf Vortrag gestört. Ich verstehe darunter ein gewisses Schleppen und willkürliches Fermatisiren, welches am Ende die Harmonie in ihren tiefsten Grundfesten erschüttern muss. Da nun *Pischek*, dessen Stimme fast immer dominirte (auch da, wo sie untergeordnet hätte sein sollen), aus diesem Ensemble getreten, so hängt es jetzt von eines Jeden Willkür und Schönheitssinn ab, den alten harmonischen Guss wieder zu erneuern. Die Rüge, dass der gutbesetzte Alt in unsern im Ganzen so wackern Chören eben deshalb oft zu grell hervortritt und eine sonderbare, fast komische Wirkung hervorbringt, gehört ebenfalls hierher.

Nun zu den Gästen. Zuerst Mad. *Lehmann-Rauch*, diese überaus achtbare Sängerin, welche uns durch ihre Glockentöne, wie durch seelenvollen Vortrag edle Genüsse verschaffte. Verstände diese Frau mehr auf Effect zu singen und überhaupt bei Stellen der Leidenschaft mehr Energie zu entfalten, — und das Letztere gehört wahrlich zu den wesentlichsten Attributen der dramatischen Kunst — so würde die allgemeine Achtung, von welcher beim Genuss des wahren Schönen auch der Haufe erfüllt wird, sich viel lauter geäussert haben. Sie sang zwei Mal die Königin der Nacht, die Constanze (Entführung), und die Alice. — Fräul. *Auguste Köhler* von Riga gab ebenfalls zwei Mal die Königin, die Agathe, Isabella, Henriette (Capellmeister von Venedig), die Margarethe (Hugenotten), Julia (Montecchi), und Marie (Regimentstochter). Das Organ dieser Sängerin ist aus dem Stoffe gebildet, wovon der Schöpfer eine *Buonasegla*, *Canabich*, eine *Mara* oder *Sessi* geschaffen. Sie besitzt ganz diese leichte

ätherische Höhe, womit sie fast bewusstlos und spielend Partieen singt, woran sich so viele Soprane vergebens abmartern. Dabei ist die Stimme rein, klingend und gleich. Nur fehlt ihr ein gebildeter Geschmack und richtiges Gefühl. Wie ihr Vortrag, ist auch das Spiel frei und routinirt, aber beide entbehren der poetischen Weihe und des rechten Maasses; ist Feuer da, so lodert es in zügellosen Flammen auf und verzehrt die besseren Stoffe. Mitunter giebt sie manch Gelungenes; aber das ist Resultat eines glücklichen Mechanismus der Kehle, nicht aber einer künstlerischen Sinnigkeit; so z. B. kann man die beiden Arien der nächtlichen Königin, die sie in den Originaltonarten und in einem fast verwegen schnellen Tempo vorträgt, nicht sicherer und reiner hören. Gewöhnlich aber sind ihre Rouladen übereilt und verwischt. Die Darstellung der Julie entbehrt des geistigen Princips und die der Agathe einfacher Mädchenhaftigkeit. Die Regimentstochter gehört zu ihren besseren Rollen, denn sie ist wenigstens von einem Guss, allein sie giebt sie zu pagen- oder cadettenhaft, und lässt auch gar keinen edlern Funken durchschimmern, wozu ihr im zweiten Act der Dichter so schöne Gelegenheit giebt. Vortrag und Spiel streifen häufig an's Gemeine. Dennoch, glauben wir, liegt die Möglichkeit einer feineren Ausbildung in ihr. Möchte sie recht bald ihren schlummernden Genius zu Rathe ziehen, und dann einen zweiten höheren Abschnitt ihrer Künstlerbahn beginnen.

Mad. *Schmidtgen* aus Wiesbaden gab den Romeo, die Desdemona, die Antonia und Lucrezia Borgia. Eine schöne junge Frau, mit anmuthigem Spiel, starker Stimme und reiner, aber etwas dünner Höhe. Aber ihre Mimik ist nicht sprechend, ihre Plastik nicht wirksam genug. Die Bravour ist brillant und oft recht geregelt, ihr Portament bis *g*, *a* hinauf kräftig und voll — deshalb wurde auch vieles Gelungene mit grossem Beifall gewürdigt. Von Triumphen aber, die diese Sängerin Wiesbadener Berichten nach hier gefeiert haben soll, wissen wir nichts. Mad. *Schmidtgen* gehört zu den Sängerinnen, die im Einzelnen hervorstechende Eigenschaften besitzen, aber im Ganzen kein bleibendes Interesse einflössen. Als Romeo, wobei ihre Figur imponirte, zählte sie die meisten Verehrer. Madame *Schmidtgen* ist bereits wieder abgereist, Fräul. *Köhler* aber wird wohl Fräul. *Rudersdorf* ersetzen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der Pianist *Michel Angelo Russo* hat am 1. Juni in Breslau mit vielem Beifall ein Concert gegeben.

Das dritte Lehrergesangfest der Vereine von Celle und Beedenbostel fand am letztern Orte den 28. Mai d. J. unter der Direction des Stadt- und Schlossorganisten *H. W. Stolze* Statt. Die Hauptstücke waren: der 147. Psalm für zwei vierstimmige Männerchöre, eigens dazu componirt; der 100. Psalm für vierstimmigen Männerchor, ebenfalls von *Stolze* componirt; die Hymnen: „Himmel und Erde vergehen" und „Hoch thut euch auf" von *Bernh. Klein*, so wie mehrere Festchoräle von *Stolze* arrangirt. Ausserdem wurden noch mehrere Gesänge ernsten und heitern Inhalts von *C. Kreutzer, Reichardt, Lindpaintner, Stunz, Enkhausen* u. A. m. vorgetragen.

In Braunschweig sind unlängst zwei neue deutsche Opern aufgeführt worden. Die erste, ernsten Inhalts: „Pino di Porto," Dichtung von *Griepenkerl*, Musik vom dortigen Capellmeister *Georg Müller*, sprach weniger an, als die andere, komischen Inhalts: „Die Stellvertreter," Buch von *Holland*, Musik vom dortigen Kammermusikus *Wernthal*, welche vielen Beifall fand.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fr., Valse brillante du ballet Lady Henriette.
— — Valse sentimentale id.
— — Menuet id.
— — 2 Polka id.
— — Polka dansé à l'opéra.
— — Valse et Galop de Mr de Pourseaunac.
— — Pas espagnol dansé dans la Péri.
— — Valse populaire de Cagliostro. Op. 87.
— — Tant que l'étoile brille, melodie-valse.

Döhler, Th., Souvenir de Naples, Tarentelle, Op. 46, arr. à 2 et à 4 mains.

Dreyschock, A., Grande Sonate. Op. 30.

Herz, H., Les belles du nord, 6 Polka, ornés de 6 beaux dessins. Op. 140. No. 1. La belle Allemande. No. 2. La belle Hongroise. No. 3. La belle Suédoise. No. 4. La belle Moscovite. No. 5. La belle Polonaise. No. 6. La belle Bohémienne.

Sivori, C., La Génoise, Caprice pour Violon et Piano. Op. 1.
— — Variations brill. pour Violon et Piano, sur „Nel cor più non mi sento." Op. 2.

Servais, F., Souvenir de Spa, Fantaisie pour Violoncelle avec acc. de Quatuor ou de Piano.

Servais, F., Caprice sur des motifs du Comte Ory, pour Violoncelle avec acc. d'un 2d Violoncelle obligé.
— — Fantaisie et Variations brill. sur la Valse favorite „Le désir" pour Violoncelle avec acc. d'orch. ou de Piano.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen:

Der evangelische Kirchengesang
und sein Verhältniss zur
Kunst des Tonsatzes.
Dargestellt von
Carl von Winterfeld.
Mit vielen Musikbeilagen.
Erster Theil:
Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung.
In 4. Brochirt. Preis 12 Thaler.
☞ *Der zweite Theil* dieses wichtigen Werkes ist unter der Presse.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juni. № 25. 1844.

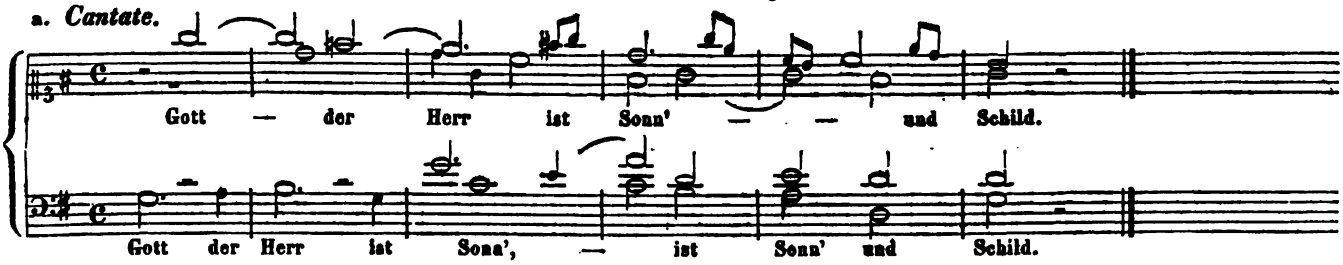
Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Nachrichten*: Aus Paris. Aus Frankfurt. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

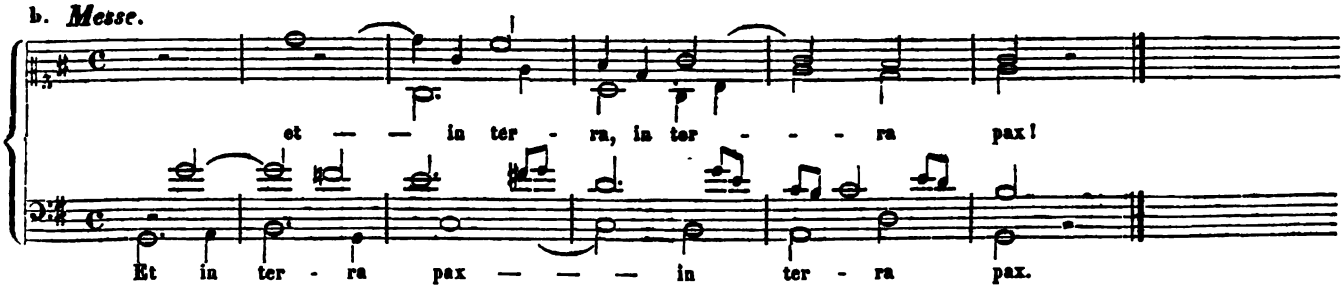
(Fortsetzung.)

Besonders interessant ist es, den grössten Theil der einzelnen Stücke, aus welchen die beiden Messen (Kyrie und Gloria) in *A* und *G* zusammengestellt sind, in ihrer ursprünglichen Behandlung in den Cantaten wiederzufinden. Meines Wissens ist noch kein ausführlicherer Nachweis darüber bekannt geworden, und er möge, so weit ich es vermag, hier Raum finden. — Das *Kyrie* der *G dur*-Messe findet sich als Einleitungschor in der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" mit einzelnen geringen, durch den veränderten Text bedingten Abänderungen vor. Das Gloria ist der Einleitungschor der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild." Das in den ersten 44 Tacten des Gloria dem Sopran und Alt zwei Mal zugetheilte Solo ist in der Cantate obligaten Hörnern gegeben, und bis zu der in getragenen Tönen einleitenden Stelle der Singstimmen: „Et in terra pax" dient der in bewegteren Rhythmen gestellte Instrumentalsatz als Einleitung. Der Gesang tritt mit den oben die Cantate bezeichnenden Worten, wie im Gloria, nur in einer dem Texte entsprechenden kräftigern Versetzung ein.

a. *Cantate.*



b. *Messe.*

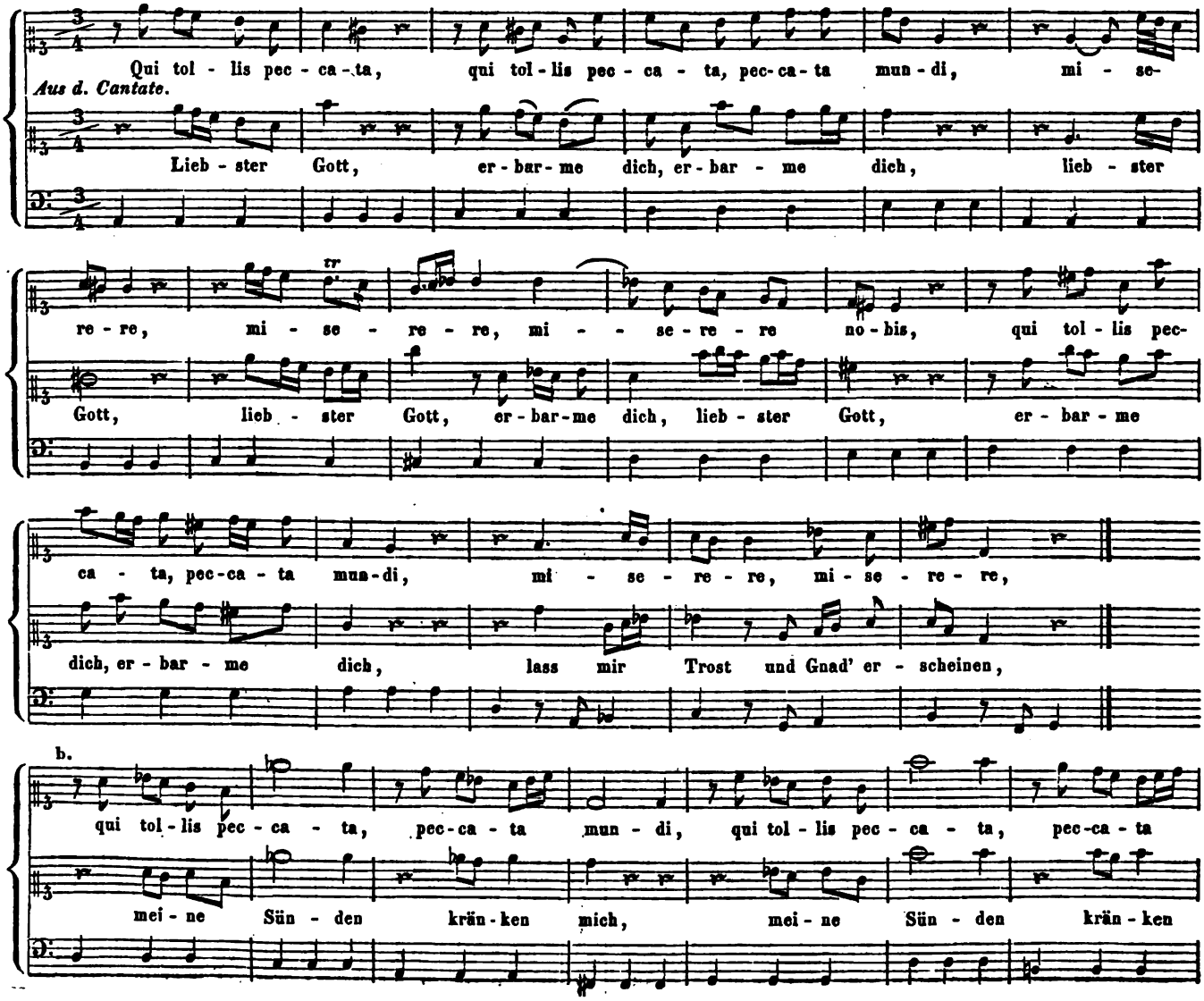


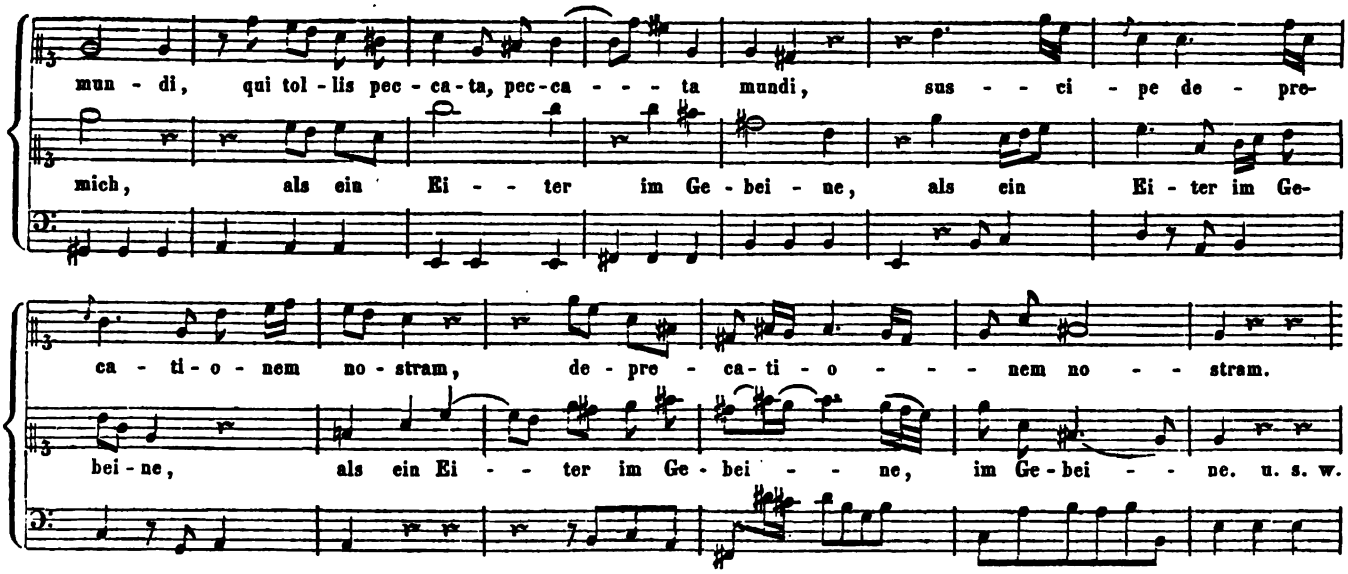
Die Bassarie im „Gratias agimus" ist der vortrefflichen Cantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis: „Warum betrübst du dich mein Herz" entnommen, wo sie sich mit dem Texte: „Auf Gott steht meine Zuversicht" vorfindet. Wenn gleich das Gratias der melodischen Führung der Singstimme nirgends widerspricht, so lässt sich doch ein gewisser Zwang des Textes darin entdecken. *Bach* war zwar eigenthümlich tiefsinnig; er zieht aber den mit ihm Vertrauten mit sich fort, ohne dass man ihm widerstreben könnte. Hier möchte ich behaupten, dass nur die Reflexion im Gratias zu einer Verschmelzung zwischen Ton und Wort verhelfen kann, die sich in dem: „Auf Gott allein steht mein Vertrauen" von selbst ergiebt. Das Duett für Sopran und Alt: „Domine Deus" ist gleich dem Gloria ebenfalls in der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" zu finden, wo es Sopran und Bass übertragen ist. Doch hat es hier grössere Abänderungen erfahren. Die Tenorarie mit der Solooboe: „Quoniam tu solus sanctus" steht in der Cantate, in welcher das Kyrie gefunden worden: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht" mit dem Texte: „Falscher Heuchler Ebenbild," wo sie vom vollen Quartett begleitet ist. —

Noch grösseres Interesse als das vorhergehende, gewährt das Gloria der A dur-Messe. Der erste Satz ist aus

einem Basssolo: „Der Friede sei mit euch“ mit Chor: „Wohl mir, Jesus hilft mir kämpfen“ der Pfingstcantate: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ“ in der Begleitung Note für Note entnommen; die Singstimmen sind theils in den Motiven umgearbeitet, theils mit neuen bereichert. Das sich zwischen dem Allegrosatze (ganzer Tact) wiederholende Adagio (3/4-Tact „Der Friede sei mit Euch,“ in der Messe das mit zwei Flöten begleitete „et in terra pax“ und „Adoramus te“) hat in der Cantate die dreistimmige Begleitung einer Flöte und zweier Oboe d'Amour. Bewundernswerth ist die Umgestaltung des letzten Adagiosatzes aus dem einfachen Basssolo in das herrliche polyphonische „Gratias agimus“ mit unveränderter Beibehaltung des Instrumentalsatzes. Die Vergleichung beider Sätze ist sehr instructiv; jede Stimme im Gratias ist bekanntlich ein trefflicher, in sich abgerundeter Gesang, der freudig erbabene Dank der zum vollen Bewusstsein des Glaubens gelangten Bekenner des Evangeliums, der Volksgemeine. Gleich grossartig und interessant ist das „Qui tollis peccata mundi“ Sopransolo mit zwei Flöten und dem Continuo (hier Bratschen). In der Cantate: „Siehe zu,“ aus welcher für die G dur-Messe das Kyrie und Quoniam entnommen, steht die Arie in A moll von zwei Jagdoboen und dem Fundament begleitet. Hier ist sie in H moll, die Oboestimmen für die Flöten um eine Octave höher versetzt, das Fundament für die Bratsche desgleichen. Die in gebundener Schreibart begleitenden Stimmen, wie die Grundstimme sind fast durchgängig Note für Note beibehalten und nur in einigen wenigen Tacten findet sich eine geringe Abänderung vor. Die Singstimme ist durchweg umgearbeitet und in beiden Tonstücken gleich ausdrucksvoll. In der Cantate ist der Ausdruck des Stückes christliche Demuth und Bitte um Vergebung der Sünden. Das beifolgende Beispiel enthält den Anfang und einen Theil des Mittelsatzes des erwähnten Stückes.

a. Singstimme aus der A-dur Messe, aus A-moll versetzt.

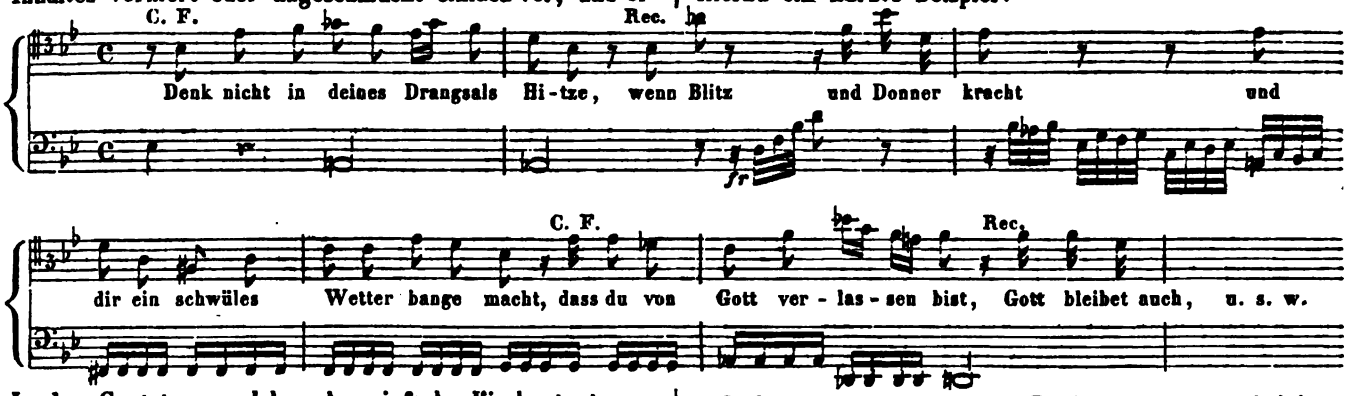




Die Altarie: „Quoniam“ findet sich in der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild,“ mit obligater Oboe in derselben Tonart; die Instrumentalstimme natürlich eine Octave höher als in der Messe, wo Violinen und Bratschen im Unisono begleiten. —

So viel über die beiden Messen. Es bliebe nun noch übrig, auf einen Hauptbestandtheil dieser Werke, den Choral, und dessen Verwendung darin, aufmerksam zu machen. In welcher Weise die in der gedruckten Sammlung aufgenommenen Choräle in *Bach's* grösseren Kirchengesängen verflochten sind, und dass sie einen wesentlichen integrirenden Theil derselben ausmachen, diejenigen Puncte sind, von welchen des Künstlers religiöse Gemüthsbewegungen ausgingen, oder zu welchen sie durch nähere Betrachtung des zur Aufgabe erwählten Gegenstandes hinführten, ist in dem ersten Abschnitte dieser Zeilen bereits ausführlicher bemerkt worden, und werden wir ihm in dieser Beziehung noch näher treten. — Schon die wenigen gedruckten Werke von *Bach's* Kirchenmusik zeigen uns, wie unser Meister in Bibel und Gesangbuch eingelebt war, und ihm einerseits ein Text, in welchen er sich vertieft hatte, die Melodie eines Chorals als Parallele, andererseits die Melodie einen analogen Text leicht in Erinnerung brachte und anwenden liess. — Seine Choralbearbeitungen sind sehr mannichfaltig; viele Cantaten beginnen mit durchgeführten Chorälen; grösstentheils liegt der feste Gesang in der Oberstimme, die übrigen Stimmen bewegen sich frei, theils in den Choralmelodieen nachgebildeten Formen, theils in freiem, stets ausdrucksvollen, eindringlichen Gesange. Gewöhnlich ist eine lebendige, selbständige, dem Character des Chorals entsprechende Instrumentalbegleitung mit ihnen verbunden, und in vielen findet man eine wiederkehrende feststehende Anordnung. Es ist dieses dieselbe, wie wir sie in der Matthäus-Passion in der herrlichen Bearbeitung des Chorals: „O Mensch, bewein' die Sünde gross“ wahrnehmen, in welcher Form uns in den Cantaten eine grosse Menge ähnlicher kostbarer Stücke entgegentreten. Anderen Durchführungen fehlt das Instrumentalspiel, und *Bach* beschränkt sich auf alleinige Benutzung der Singstimmen, auch wohl mit einem Basso Continuo versehen. Hier bildet der Meister gewöhnlich Zeile für Zeile die begleitenden Stimmen dem festen Choralgesange nach; wie in „Christ lag in Todesbanden.“ Doch auch diese Form genügte ihm noch nicht; wir finden Durchführungen, in denen die begleitenden Stimmen den Cantus firmus Zeile für Zeile in der Verkleinerung fugirt vortragen; die Gegenthemata erscheinen darin ihm nachgebildet; nach dem vollendeten Eintritte sämmtlicher Stimmen breitet sich der Cantus firmus der Oberstimme in gedehnten Klängen aus. Doch auch hier sehen wir den Cantus firmus in verschiedenen Stimmen wechselnd auftreten. Noch eine Eigenthümlichkeit *Bach's* ist es, den Choral zu paraphrasiren; dies geschieht in Chören, wie in Solo's. Und auch diese Behandlung zeigt sich in vielseitiger Weise ausgeführt. — In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ tragen zuerst einzelne Stimmen in figurirter Nachbildung die Choralzeile vor, bevor diese selbst vom vollen Chore gesungen wird. In der Cantate: „Warum betrübst du dich, mein Herz“ beginnen einzelne Stimmen den Klagegesang in freier melodischer Form, dann tritt erst der Choral ein, der immer wieder durch den Zwischengesang einer Solostimme unterbrochen wird. — Aehnliches geschieht in der Cantate: „Herr wie du willst, so schick's mit mir.“ Schon der einleitende Instrumentalsatz giebt in einfacher Wiederholung die vier ersten Töne des Cantus firmus, bevor er ganz ausgebildet im Horn erscheint. Nachdem die beiden ersten Zeilen vom Orchester unter fortgesetzter Durcharbeitung des der Begleitung gegebenen Thema's ausgeführt sind, fassen die Singstimmen den Choral auf und tragen ihn vierstimmig vor. Der Choral wird Zeile für Zeile durch Recitative von Solostimmen unterbrochen, während dessen das freie Spiel der Instrumente seinen Fortgang behält und der Anfang des Chorals, an die Worte: „Herr, wie du willst“ erinnernd, immer prägnant durchklingt. — In den Sologesängen, welche auf Choräle gebaut sind, lassen sich ebenfalls viele verschiedene Behandlungen wahrnehmen. Die

Singstimme trägt die Choralzeile, nach Maassgabe ihres Inhaltes verziert oder ungeschmückt einfach vor, und ergeht sich dann in recitativischer Form zuweilen im Arioso. Hierzu ein kurzes Beispiel:



In den Cantaten, welchen der einfache Kirchentext zum Grunde liegt, bildet *Bach* Chöre, Recitative, Arien und Duett's aus der Choralmelodie, und mindestens lässt sich (im Hauptthema immer) ein Anklang an die melodische Form der ersten Zeile, oder auch, wie der Text es ergiebt, einer anderen analogen erkennen, wie in: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," in: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut," und mehreren anderen. Ja die Melodie eines analogen Choraltextes benutzt *Bach* als stärkeres Ausdrucksmittel für seine Tonstücke, wie z. B. den schon oben erwähnten Eintritt der Choralmelodie zu: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" in der Arie: „Letzte Stunde, tritt herein." Eine ähnliche tiefsinnige Anwendung des Chorals findet sich in der Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Kirchenmusik, von *Marx* herausgegeben, No. 6). Ueber den in ruhig gemessenem Schritte sich gleichmässig fortbewegenden Fundamentalbass sprechen die drei tieferen Stimmen in *ihren tiefsten Stimmlagen* über den Text: „Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben," einander imitirend, ein Thema: das *Unvermeidliche, das Gesetz* aus; nach der ersten Durchführung tritt der Sopran allein mit den Worten: „Ja komm, Herr Jesu, komm" ein, die freudige Ergebung des Gläubigen in Gottes Fügungen ausdrückend. Da ertönt, ganz unerwartet, von den bis dahin stummen Gamben und Flöten die Melodie des Chorals: „*Warum betrübst du dich, mein Herz*" und verbindet sich mit dem Gesange. Die tieferen Stimmen ergreifen von Neuem ihren unterbrochenen Satz: „Es ist der alte Bund," in wachsender Freudigkeit schliesst sich ihm der Sopran an; die Melodie der dritten Zeile des erwähnten Chorals klingt tröstend in kurzen Absätzen dazwischen, an ihren Text erinnernd: „Vertrau du deinem Herre Gott." Immer schauerlicher ertönt der Ruf: „Mensch, du musst sterben," die Stimmen drängen sich, nicht einzeln schreiten sie mehr neben einander her, sie einigen sich; treibend einander und gedrängt, nehmen sie wie im Kampfe die letzte Kraft zusammen, sich zum ersten Male zur Höhe aufzuschwingen, von welcher sie schleunigst in einen scharf distonirenden Accord hinabsinken, um dann gänzlich zu verstummen. Von den Flöten erklingt dazu die letzte Zeile des Chorals, an dessen Schlusston sich mehrere Male der Oberhalbton in herbem Wechsel wie ersterbend anschliesst, indess der Sopran mit den Worten: „Ja komm, Herr Jesu" die Tonleiter sanft hinabgleitet, leise verhallend die Dissonanz ohne alle Begleitung auflöst, und das Stück auf der Terz *endigt*, ohne es zu *beschliessen*. — Zu welch einer Menge von Bildern und Betrachtungen hier so der Hörer als der Vortragende angeregt wird, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. — Eben so sinnreich und tiefergreifend tritt der Choral: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" in dem darauf folgenden Stücke ein, nachdem die Altstimme: „In deine Händ', o Herr, befehl' ich meinen Geist" sehnsüchtig verlangend und demüthig ergeben ausgesprochen hat und die Stimme des Trostes, der Erhörung, der Verheissung: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein" sich hören lässt, welche die Gamben in geheimnissvollen Klängen umhüllen. — Die ganze Cantate gehört überhaupt zu den tiefsinnigsten und wirkungsreichsten unter *Bach's* Kirchenmusiken. Aehnliche ergreifende Beziehungen zwischen dem Texte des Chores und den einzelnen Zeilen des dazu eintretenden Chorales finden sich in dem grossen Einleitungschore der Passionsmusik. —

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Paris, Ende Mai. *Opernverhältnisse, Auber's Sirene.* Die überreiche Concertsaison schien diesmal für das etwas magere Opernrepertoir entschädigen zu wollen. Die Academie royale hatte wenig für Erfolge gesorgt, und ihre Ernte war darum auch unbedeutend; hingegen blieb die komische Oper die Lieblingsbühne des Publicums, weil sie die Function des Spieles in einer ihrem Berufe adäquaten Weise erfüllt. Seit jenen denkwürdigen Zeiten, in denen das Partisanenwesen der Musikliebhaber in Paris sich durch erneuerte Veranlassungen immer gegenseitig verdrängte, um die Dictatur des Geschmackes an sich zu reissen, stand das Bouffonenwesen erst dem steifen Cothurn *Rameau's*, später dem Stadium *Gluck's* und so auch dem romantischen Heroenthume *Berton's, Spontini's, Cherubini's* u. s. w. entgegen. *Duni, Monsigny, Philidor* und Andere emanzipirten die französisch-komische Oper auf das Entschiedenste, und das Theater Feydeau, seiner früheren Siege eingedenk, brachte in letz-

terer Zeit Richard Löwenherz und den Deserteur von letzteren Beiden wieder zur Aufführung. Das entschiedene Glück, das diese älteren Werke bei einer neuern Generation machten, lässt vermuthen, dass, wenn die grosse Oper dasselbe thäte, der Erfolg ein ähnlich günstiger wäre. Allein der dort emancipirte Geschmack würde etwas stark in die Enge getrieben werden, wenn er hier gerades Gegentheil in erhabener Einfachheit neben sich hätte, und darum bleibt es der grossen Oper eine gelegene Ausflucht, die Partieen älterer classischer Werke nicht mehr genügend besetzen zu können. Die Componisten des Theaters Feydeau haben sich der Wiederaufführung älterer Opern nicht allein nicht widersetzt, sondern *Adam* hat sogar das Orchester zum „Deserteur" vollstimmiger gesetzt, was ihm denn der selige *Monsigny* verzeihen wolle. Andere, wie *Auber*, haben jene Rivalität an und für sich nicht zu fürchten, und Letzterer beweist immer wieder auf's Neue, dass ihm die längst anerkannte Fülle heiterer Lebenslust im Schaffen seiner Werke noch ungestört innewohnt.

Die „Sirene," sein letztes Werk, macht wieder entschiedenes Glück und gehört zu den frischesten seiner Productionen. Das Libretto, aus der geschickten Hand *Scribe's*, müsste, unterhaltend und geistreich wie es ist, selbst ohne Musik seine Wirkung nicht verfehlen. Ohne die Intrigue hier weitläufig erzählen zu wollen, genüge die Bemerkung, dass man sich unter der Sirene keine Mythengestalt, sondern ein halbmodernes schönes Mädchen vorzustellen habe, das von seinem Bruder, einem Schmuggler, seiner wunderbaren Stimme wegen zu Täuschungen und Intriguen gegen die Grenzwächter benutzt wird. Für die Anwendung einer von *Auber* sehr geschickt dargestellten Naturbegabung will ihr Bruder sie aber auch „fürstlich" ausstatten, und am Ende vollführt dies theils seine eigene Machination, theils der Zufall. — Die Ouverture, die zu den besten Tonstücken des Ganzen gehört, bewegt sich in dem längst anerkannten graziösen *Auber*'schen Styl, und namentlich ist der erste Satz, der in ruhigem Tempo mit schöner Harmonie von Blech- und Streichinstrumenten gearbeitet ist, vortrefflich zu nennen. Weniger günstig wirken die hierauf folgenden walzerartigen Bewegungen, wohingegen der Schluss wiederum werthvoll genannt werden muss. Von eigenthümlichem Character sind fast die sämmtlichen Arien, oder, wie der französische Librettendichter sie nennt, Couplet's der Sirene (Zerlina). Die Sopranstimme verlässt hier selbst im Ensemble den Typus einer eigenthümlichen Lieblichkeit nicht, und um das Urtheil über das ganze Werk kurz zusammenzufassen, sagen wir: es ist Leben, und zwar heiteres und geisterfreuendes, in ihm. Das Moment der Bewegung ist dem französischen Geiste überhaupt eigen, und er bringt es in den Stadien des Lebens selbst, wie in denen der Kunst auch wirklich zur Erscheinung. So ist z. B. das erste Couplet (die vom Componisten bestimmte Formbenennung können wir nicht anführen, weil die Partitur noch nicht erschienen ist): „Quand vient l'ombre silencieuse" u. s. w., ungefähr im Character von *Weber's* „Einst träumte meiner seel'gen Base," voll dargestellter Lebendigkeit; eben so das erste Hervortreten der Sirenenstimme, die Anfangs nur von einfachen Vocalen getragen wird. Zu den besten Stücken gehört ferner eine Arie Scopetto's, des Schmugglers: „Voyez-vous ce sombre nuage" mit klangvoller Instrumentenmalerei; ferner die gleich darauf folgende Cavatine in C dur, die dann durch das Eintreten des Chores zu einem Ensemble-Stücke wird. Mittelpunct des Ganzen ist das grosse an Situationen und musikalischem Ausdrucke reiche Ensemble im zweiten Acte. Der Allgemeinwirkung des Stückes aber ist der Umstand günstig, dass die Partie der Sirene sich bis zum Ende, theils durch das Stück selbst, theils durch die musikalische Behandlung steigert. Die neue Oper *Auber's* ist hier übrigens Cassenstück und ohne Zweifel ein neuer Beleg für das unermüdete Talent des Componisten, der bereits mehr als einmal die Seichtigkeit der hiesigen Opernrepertoire verhütet hat. In Paris muss eine solche Thätigkeit darum noch von doppeltem Interesse sein, weil hier selbst das Vortreffliche, bei der unaufhaltsamen Genusssucht des Publicums, stets der Abwechslung weichen muss. Durch die *Auber*'sche Muse nun kommen zum Mindesten keine monotonen Producte auf die Bühne, die leider gar zu oft im Anscheine von Kunststrenge unverdiente Ansprüche geltend zu machen suchen. Wenn es sich denn einmal von vorn herein nicht um die höheren Kunstinteressen handelt, so ist die Offenbarung des Lebens doch jedenfalls der Strenge des Verstandes und dem damit so häufig verbundenen Mangel an innerem Leben vorzuziehen. *C. D.*

Frankfurt. (Beschluss.) Der Tenorist *Breiting* gab den Robert mit Beifall, und Herr *Weitgass* von Freiburg den Iwanow, Fröhlich und Dikson. Die Stimme ist schwach, aber angenehm. Bei dergleichen Spielrollen kommt es mehr auf characteristischen, markirten und sichern Vortrag, als auf schönes Singen an. Da aber Herr *Weitgass* nicht Sänger ist, so möge er sich das Erstere in einem desto höhern Grade aneignen. Persönlichkeit und Spiel sind für sein Fach sehr geeignet, und mit seinen Impromptus erreicht er seinen Zweck; man lacht. Wo er aufgemuntert und warm wird, muss er ein beliebtes Mitglied werden. Fräul. *Sähr* sang auch einmal die Königin der Nacht, und zwar die letzte Arie um eine Terz tiefer. Manchmal ist unser Publicum doch auch gar zu nachsichtig.

Nun ein zeitgemässes Wort über Beifallsbezeigungen. Diese sind auch hier nicht immer die Probe des Verdienstes. Da geht ein armseliger Schachergeist herum und bietet Beifall für ein Geringes feil. Der Fremde, befangen und ängstlich, opfert gern dem Gebrauche, oft auch um Zudringlichkeiten nur los zu werden. Aber nicht allein der secundaire, auch der selbständige Künstler geht nicht selten in diese Falle, und das ist eben so traurig, als lächerlich. Alle Theile wissen, dass sie täuschen und getäuscht werden, und doch thun sie es. Dem ganzen Publicum ist der Grund irgend einer von der Galerie ausgehenden Salve gar wohl bekannt. Der auf diese Art Gefeierte weiss, dass es dem Publicum und seinen Collegen bekannt ist, und doch fühlt er sich in seiner Selbsttäuschung geehrt. Das Publicum nicht minder kennt die Empfindungen des sich Verbeugenden. Eben so gut weiss

jene bezahlte Horde, dass diese Umtriebe ein offenes Geheimniss sind, und dennoch scheut sie sich nicht, recht frech darein zu lärmen. Kann es aber einen ärgern Wahnsinn geben? Und doch ist dieses schnöde Princip eines der wichtigsten in der Theaterwelt. Dass durch solche Kunstgriffe Niemand durchdringt, versteht sich von selbst. Das wahre Schöne bedarf ihrer nicht; es bahnt sich den Weg durch alle Parteien und Vorurtheile. Würden alle Mitglieder sich vereinigen, solchen Schachergeist zurückzuweisen, so würde ein freieres Urtheil walten, das dem Kunstpriester, wie dem Kunstlaien zu Gute kommt. Es wird aber noch so weit kommen, dass sich der noble Theil des Publicums von jeder Beifallsbezeigung zurückzieht, und dann schwingt der Geist der Zeit: Missbrauch im frechsten Uebermuthe seine Geissel.

Den theatralischen Theil des Berichtes schliesse ich mit der Nachricht, dass wir für *Pischek* noch keinen Ersatz haben, und dass *Guhr* deshalb eine neue Entdeckungsreise nach Oesterreich und Böhmen unternommen hat. —

Nun zu den Concerten. Im Style jener früher so beifällig aufgenommenen dramatisch-chronologischen Concerte gab *Guhr* eines zu seinem Benefiz am 15. März, aber nicht, wie sonst, in Schulen, sondern in Zeitabschnitte von *Gluck* bis *Berlioz* eingetheilt. Die Ironie in diesen beiden Endpuncten liegt in der Sache.

Die *erste Abtheilung* gab Scenen aus folgenden Opern: 1) Armida, nach vorhergegangener Ouverture *(Gluck)*. 2) Schöne Müllerin *(Paisiello)*. 3) Zerstörung Jerusalems *(Zingarelli)*. 4) Heimliche Ehe *(Cimarosa)*. 5) Zemire und Azor — Spiegelscene *(Gretry)*. 6) Uthal *(Mehul)*.

Die *zweite Abtheilung*: 7) Palmira *(Salieri)*. 8) Doctor und Apotheker *(Dittersdorf)*. 9) Idomeneo *(Mozart)*. 10) Die weisse Frau — zweites Finale *(Boieldieu)*. 11) Faniska — Introduction *(Cherubini)*. 12) Ouverture aus Leonore *(Beethoven)*.

Die *dritte Abtheilung*: 12) Silvana — Ouverture und Ariette *(C. M. v. Weber)*. 14) Zemire und Azor — Spiegelscene *(Spohr)*. 15) Moses *(Rossini)*. 16) Vestalin *(Spontini)*. 17) Maurer und Schlosser *(Auber)*. 18) Hugenotten — Verschwörungsscene und Finale *(Meyerbeer)*, und zum Schluss 19) die Ouverture aus: Die Vehmrichter *(Berlioz)*.

Nur wurde, weil die Zeit schon sehr vorgerückt war und Musici wie Sänger, Chor wie Publicum von den heranstürmenden Genüssen bereits abgestumpft zu werden begannen, die grosse Hugenottenscene weggelassen. Der Saal war überfüllt, der Beifall gross, und die Hitze erstickend. *Guhr* hat seinen alten Ruf der Energie, wie geistiger und physischer Spannkraft wieder einmal bewährt. Am Charfreitag wurde *Aloys Schmitt's* Oratorium „Moses" (mit Text von *Wilhelm Rilzer*) im Theater gegeben. Das Haus was leer und der Beifall nur schwach. Es ist ein harter Spruch von Vielen, dass *Schmitt's* Oper: „Das Osterfest" in die Kirche, und das Oratorium „Moses" auf die Bühne gehöre. Jedenfalls haben beide Werke, trotz ihrer grossen Verdienste um Instrumentation und musikalisches Wissen, sich hier überlebt. Am Ostersonntag wurde *Guhr's* chronologisches Concert bei vollem Hause wiederholt.

Noch ein Concert in grösserem Styl zum Besten der Mozartstiftung gab Herr *Aguilar* aus London, ein kaum zwanzigjähriger Künstler und Schüler unseres trefflichen *Schnyder von Wartensee*. In seiner grossen Symphonie (C dur), mit welcher er debütirte, spricht sich Talent, Wissen und Phantasie aus. In ihr liegt die Garantie für glückliches Fortschreiten, sobald die Begeisterung für das Schöne und das glühende Bedürfniss, zu schaffen, sich mehr in Maass und Form schmiegen, und der Geist der Ruhe über dem Vulkan schweben wird. Schwer mag es sein für den Meister, die üppige Jugendkraft zu zügeln, aber *Schnyder* ist ganz der Mann dazu, und so dürfen wir in *Aguilar* einen würdigen Jünger Euterpe's begrüssen. Doch drängten sich mir beim Anhören dieser Symphonie die alten Gedanken wieder auf, nämlich: Woher im jugendlichen Gemüth, wo noch Alles fröhlich und klar aufspringen soll wie Maiknospen, woher dieser überschwängliche Schmerz, diese Todesqual, und dieses finstere Grübeln, das selbst im Scherzo sich kund giebt? Woher dies Chaos von Dissonanzen und Vorhalten? Wie soll der ernste Mann componiren, wenn die Jugend schon auf diese Weise beginnt? Giebt es keinen Frühling mehr in der Musik? und sollte den die Jugend nicht repräsentiren? Aber es will Alles *Spohr* und *Beethoven* sein und den *Berlioz* noch überflügeln; und wir hatten doch auch einen *Haydn* und einen *Mozart*. — Dann trat auch Herr *Aguilar* als Pianist auf; die Wahl machte seinem Geschmacke alle Ehre. Er trug das herrliche Rondo von *Hummel* (A dur) und das *Beethoven*'sche Concert (G dur) vor. Sein Spiel ist solid, aber es entbehrt noch jener poetischen Auffassung und energischen Frische, welche wir nur bei Pianisten nicht vermissen, die mit völliger Herrschaft über Empfindung und Mittel an öffentliche Triumphe gewöhnt sind. Unser braver Violinist Herr *Eliason* spielte den ersten Satz des *Beethoven*'schen Concerts (D dur) mit edlem, ich möchte sagen, stolzem Vortrage, und mit vollem Tone. Mit zwei Sätzen aus der ersten Symphonie *Schnyder's von Wartensee* (hier schon öfter aufgeführt) begann die zweite Abtheilung, und sechs grosse Chöre, von unserm Liederkranze vorgetragen, schlangen sich durch das Ganze. Dies Concert, ein sehr gehaltvolles, entbehrte für das grössere Publicum dennoch einer freundlichen Beleuchtung. Keine junge Sängerin mit Vergissmeinnichtaugen und Rosen im Haar; kein *Pischek* mit Liedern von *Speyer* oder böhmischen Nationalgesängen; keine Variationen über *Donizetti* oder *Lanner*! Herrn *Aguilar* gebührt indessen der Dank der Kenner, und besonders der Mozartstiftung, da er alle bedeutenden Kosten auf sich nahm und dem Institute den reinen Baarertrag überliess.

Der Instrumentalmusikverein gab die Symphonie von *A. Romberg* (Op. 6), ein *Hummel*'sches Clavierconcert, Ouverturen von *Beethoven* und *Guhr*, Violinvariationen von *Beriot*, und kleine Gesänge. Ich konnte dieser Soirée nicht beiwohnen. Kleinere mit Mühe und Qual zusammengebrachte sogenannte grosse Concerte oder Soirées musicales veranstalteten der blinde Flötist *Moritz Thiele* und der Pianist *W. Schulthes*. Letzterer dürfte der musikalischen Welt noch unbekannt sein; früher ausgezeichneter Dilettant, betritt er nun die klippenvolle Bahn des Künstlers. Ein Schritt über diese verhängnissvolle Grenze,

und ein ganz neuer Maassstab der Beurtheilung wird angelegt. Herr *Schulthes* ist vollkommen Herr über seinen Mechanismus, nur ist er in seinen Compositionen zu sehr Nachahmer unserer Modeliteratur. Möge er in einer transcendenteren Richtung seinen eigenen Weg gehen, und niemals seinen Uebertritt zu bereuen haben! Herr *Thiele* wird überall aufmunternde Theilnahme finden. Zum Vortheil unseres nunmehr pensionirten Schauspielsoufleurs, Herrn *Carl Henze*, so wie für eine kranke Waise, veranstaltete *Guhr* Concerte, worin die besten Kräfte unserer Oper wirkten. Auch die zweite und dritte Soirée *Rosenhain's*, von einem gewählten Auditorium besucht, liefen endlich glücklich vom Stapel. Dem bekannten Style treu wechselten Clavierquartetten und Trio's mit Liedern in gewählter Mannichfaltigkeit ab. Unter letzteren zeichnet sich *Neeb's* Ballade „Andreas Hofer" aus. *Conradi* machte heute, wie früher *Pischek*, viel Glück damit. In Zwischenacten hörten wir die Herren Gebrüder *Belcke*. Was diese Künstler auf der Flöte, auf Posaune und Tenorhorn leisten, ist bekannt. Es sind Virtuosen im edlen, ich möchte sagen harmonischen Sinne des Worts, um den Contrast mit jener magern, klingelnden Einseitigkeit zu bezeichnen, womit die moderne Schule so prätentiös auftritt. Zu dieser nun bekennt sich der Euphonist Herr *Ferdinand Sommer*, der sich in Scenen aus Robert der Teufel, in Fantasieen aus Norma, in Violinvariationen von *Mayseder* (das Euphonion ist eine Art von neuconstruirtem Ophicleide) und in der Arie des Sarastro sehr exponirte. Das Theaterpublicum zeigte sich so unglaublich langmüthig, dass es um so mehr Pflicht der Kritik wird, die Anmassung des Herrn *Sommer* zurückzudrängen. —

Man wird eingestehen, dass in einer Stadt, wie Frankfurt, die unter 60,000 Einwohnern kaum 8000 zählt, welche thätiges Interesse an Musik nehmen, dass in einer solchen binnen vier Monaten nicht wohl mehr Musik getrieben werden kann. Von den „grossen musikalischen Productionen" der *Heinefetter'schen* Musikgesellschaft unter Leitung des Herrn *Rupp*, auf der Mainlust; über die Vocal- und Instrumentalconcerte des steyer'schen Natursängers *Franz Esken's* im Verein mit dem „rühmlichst bekannten Mainzer Orchester à la Strauss" während der Restaurations; von den Wachtparadenmärschen, von den tausenderlei Hochgenüssen der Haustonkunst, und endlich von der Drehorgel-, Bergknappen-, Harfen- und Bettelmusik auf allen Gassen während der Messe, von dem Allen will ich jetzt gar nicht reden. Hätte aber meine Feder Ohren und Nerven, ihr würde schon vor der Erinnerung dieser losgelassenen Tonfluthen schwindeln, die ich in der That in mich habe aufnehmen und verdauen müssen. Alles bewundert und beklagt Herrn *Guhr*, der als alleiniger (um nicht zu sagen einziger) Dirigent wie ein zweiter Atlas den grössten Theil dieser Bürde auf seinen Schultern trägt.

Dennoch habe ich noch über die drei letzten Museen zu berichten; die Aufführungen dieses Instituts repräsentiren bekanntlich einen sehr wesentlichen Theil unserer musikalischen Kultur. In diesen Museen wurde aufgeführt: an Symphonieen, die ersten drei Sätze der neunten von *Beethoven* (Dmoll), die neueste von *Mendelssohn* (Amoll) — auf vieles Verlangen wiederholt, — *Beethoven's* Bdur- und *Haydn's* Abschieds-Symphonie. Ouverturen aus: Le jeune Henry von *Mehul*, und aus *Catel's* Semiramis. Pianoforteconcerte: von *Mozart* aus Es und C dur, von dem jungen *Gollmick* und *Waldhäuser*, und *Beethoven's* Quintett aus Es für Pianoforte, Hoboe, Clarinette, Fagott und Horn, von *Guhr* vorgetragen. Endlich (ausser den Vorlesungen und declamatorischen Vorträgen) Lieder von *Neeb*, *Esser*, *Speier*, *Eliason*, *Gollmick* und *Schädel*.

Gegenwärtig scheint sich die erschöpfte Natur der musikalischen Productionen in unsern Mauern zu erholen. Fräul. *Capitain*, deren Andenken an ihre Darstellung als Gräfin Armand mir noch lange wohlthun wird, schwimmt den Rhein bis Düsseldorf hinab, das Cölner Musikfest umgehend, und sammelt neue Kräfte zu neuen Leistungen. Unser Sänger-, Orchester- und Chorpersonal ruhet ebenfalls auf seinen Lorbeeren — der Eine wird weicher, der Andere etwas härter liegen — und Alles spannt auf *Guhr's* Zurückkunft. Dann aber soll's wieder losgehen. *C. G.*

Feuilleton.

Die Apollostatue, die das Berliner Opernhaus zieren wird, ist vollendet und soll bald auf der Giebelspitze desselben aufgestellt werden. Sie ist nach dem Apollo Musagetes im Berliner Museum ausgeführt, mithin eine Nachahmung der antiken Statue.

In einem Concert spirituel, welches am 6. April zu Lille in Frankreich gegeben, mit einer Ouverture von *Halevy* eröffnet und mit *Rossini's* Stabat mater geschlossen wurde, kam auch ein Theil einer Symphonie des deutschen Componisten *Emil Steinkühler* (aus Frankfurt am Main gebürtig) zur Aufführung und wurde vortrefflich befunden.

Sophocles' Antigone mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik ist nun in Paris auf dem Odeontheater zur Aufführung gekommen und hat, den Zeitungsberichten zufolge, einen tiefen, ergreifenden Eindruck hervorgebracht.

Hector Berlioz hat vom König von Preussen für das dem Letzteren gewidmete Werk über Instrumentation eine goldene Dose und eine dergleichen Medaille erhalten.

Tichatschek ist in Dresden auf weitere zehn Jahre, von 1845 bis 1855, mit einem jährlichen Gehalte von 5000 Thlr. und dreimonatlichem Urlaub engagirt worden.

Am 19. April starb in London der Harfenspieler *Witt*.

Soudre, der Erfinder der musikalischen Telephonie, hat von der französischen Regierung den Auftrag erhalten, hundert Trompeter nach seinem System auszubilden, um sie unter die zu militärischen Uebungen nach Metz marschirenden Regimenter zu vertheilen. Diese Regimenter werden mit einander durch das neue Tonsignalsystem correspondiren.

H. Herz in Paris hat ein Flügelpiano von sehr kleinem Format und neuer Construction aufgestellt, zu dessen Prüfung das Institut einen aus den Herren *Auber*, *Carafa*, *Halevy*, *Onslow*, *Spontini* bestehenden Ausschuss ernannte. Der Bericht desselben lautet sehr günstig *).

*) Ein Pianoforte dieser Gattung kann bei den Verlegern der allgemeinen musikalischen Zeitung in Augenschein genommen werden.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Souvenir de la Sirène,

Opéra de D. F. E. Auber.

Fantaisie pour le Piano

par

Fr. Kalkbrenner.

Op. 180.

Leipzig, den 18. Juni 1844.

Breitkopf & Härtel.

Werke zur Theorie und Geschichte der Musik

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Chladni, Lehrbuch der Akustik. Neue Ausgabe mit 12 Kupfern und einem neuen wohlgetroffenen Portrait des Verfassers. 4 Thlr.

— — Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Neue Beiträge zur Akustik, mit 10 Steindrucktafeln. 2 Thlr. 20 Ngr.

Förster, Anleitung zum Generalbass. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Ngr.

Framtz, H. W., Anweisung zum Moduliren für angehende Organisten und Dilettanten der Musik, in Beispielen dargestellt. 22½ Ngr.

Fritz, B., Anweisung, wie man Klaviere, Fortepiano's und Orgeln nach einer mechanischen Art in allen 12 Tönen gleich rein stimmen kann. 3. Auflage. 5 Ngr.

Gambale, E., Die musikalische Reform, ein neues Notirungssystem, aus dem Italienischen übersetzt von *F. A. Häser.* 22½ Ngr.

Griesinger, G. A., Biographische Notizen über *J. Haydn.* 20 Ngr.

Grétry, Versuche über die Musik. 1 Thlr. 15 Ngr.

Häser, Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. 20 Ngr.

Jelensperger, Die Harmonie des 19. Jahrhunderts und die Art sie zu erlernen, aus dem Französischen übersetzt von *F. A. Häser.* 2 Thlr. 15 Ngr.

Kandler, F. S., Ueber das Leben und die Werke des *G. Pierluigi da Palestrina,* nach *Giuseppe Baini,* herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter.* 1 Thlr. 22½ Ngr.

Kefersteln, Dr. G. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. 5 Ngr.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. 2 Thlr.

— — Ueber die Musik der neuern Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. Mit 8 Tafeln. 3 Thlr.

— — Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mit musikalischen Beilagen. 4 Thlr. 15 Ngr.

— — *Guido von Arezzo.* Sein Leben und Wirken. 22½ Ngr.

— — Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorworte von dem Freiherrn *v. Hammer-Purgstall.* 3 Thlr.

Lehmann, Anleitung, die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst einer ausführlichen Beschreibung über den Bau der Orgel, deren wesentlichen Theile und innere Einrichtung. 5 Ngr.

Liscovius, Theorie der Stimme. 15 Ngr.

Marpurg, Anfangsgründe der theoretischen Musik. 15 Ngr.

Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Zwei Bände. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. 6 Thlr.

— — Allgemeine Musiklehre. Zweite Auflage. 2 Thlr.

— — Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. 1 Thlr.

Morigi, A., Abhandlung über den fugirten Contrapunct. 15 Ngr.

Müller, W. C., Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst. Zwei Theile. 3 Thlr.

Petri, J. S., Anleitung zur praktischen Musik. 1 Thlr.

Schicht, J. G., Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System entworfen und mit Beispielen erläutert. 2 Thlr.

Schlimbach, G. C. F., Ueber die Struktur, Erhaltung und Stimmung der Orgel. Dritte Ausgabe. Durchgesehen und vermehrt von *C. F. Becker.* 1 Thlr. 10 Ngr.

Töpfer, J. G., Abhandlung über Saitenbezug der Pianoforte's in Tafel- und Flügelform. 9 Ngr.

Vierling, Versuch einer Anleitung zum Präludiren. 10 Ngr.

Villoteau, Abhandlung über die Musik des alten Egyptens. 20 Ngr.

Winterfeld, C. v., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes dargestellt. Erster Theil. netto 12 Thlr.

Zeitung, allgemeine, musikalische. 1r bis 11r, 13r, 14r Jahrgang. à 4 Thlr. 12r Jahrg. 5 Thlr. 15r und folgende Jahrgänge à 3 Thlr. 10 Ngr.

Register zu den ersten zehn Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung (1798 — 1818) 2 Thlr. Zu den zehn Jahrgängen 1819 — 1828. 1 Thlr. 10 Ngr.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

Nova No. 4.

Anacker, Op. 26. 6 geistliche Lieder für Bariton oder Alt mit Pianoforte. 17½ Ngr.

Banck, Op. 55. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 17½ Ngr.

Geissler, Op. 68. 9 Orgelstücke. 20 Ngr.

Lysberg, Op. 7. Barcarole pour Pianoforte. 12½ Ngr.

— Op. 10. Andante für Pianoforte. 10 Ngr.

— Op. 15. Quatre Romances pour Pianoforte. 10 Ngr.

Tedesco, Op. 11. Galop de Bravoure pour Pianoforte. 10 Ngr.

Zöllner, Carl, Nachtklänge der Liebe. Fünf Gesänge für vier Männerstimmen. 1 Thlr.

Den kleinen Vorrath von:

Geistliche Lieder von Novalis

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung

componirt von

X. Schnyder von Wartensee,

habe ich übernommen und erlasse Exemplare statt des Ladenpreises von 3 Fl. 30 Kr.

zu 1 Fl. 24 Kr. = 24 Sgr. netto.

***Joh. André** in Offenbach a. M.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juni. № 26. 1844.

Inhalt: Musikalische Zustände in Paris. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Dresden. Aus Berlin. Aus Posen. Aus Rom. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Musikalische Zustände in Paris.

Gedrängte historische Entwickelung des französischen Schönheitsprincipes in der Kunst, als Ursache für den herrschenden Geschmack.

Die Franzosen haben den nationalen Typus in ihren verschiedenen Kunstrichtungen von je her zu erhalten gewusst. Der ihnen eigene Geist des Wirkens nach Aussen gab der Totalität ihrer Lebenskräfte Energie für das Formen practischer Dinge, und die That war bei ihnen vor dem verdichteten Principe da. So stellte sich das französische Volk günstig nach Aussen, und konnte in diesem äusserlichen Bestande sein inneres Gleichgewicht um so eher erhalten, als es seinen Geist weniger nach innen kehrte, um sich auf diese Weise zum allgemeinen Weltzustande zu vermitteln.

Vor dem Eintreten des emancipirten Bewusstseins im französischen Volke befand man sich behaglich und in der eigenen Genusssucht ungestört, indem man den Genuss des absoluten Herrschens der Bourbonischen Linie überliess. So konnte sich die Galanterie von oben herab als ein organisirtes Ganzes geltend machen, und die materiellen Kräfte des Individuums in ihrem Befangensein durch den Genuss dem monarchischen Principe unschädlich bleiben. Diesem Zustande nun muss Eins zum Lobe nachgesagt werden, und zwar die an und für sich zwar kokette, aber dennoch immer edlere Sucht nach *geistigem* Vergnügen. Ludwig XIV. wollte nicht allein den Ruf des tapfersten und galantesten, sondern auch den des geistreichsten Königs der Welt haben, und er hat dies für seine Zeit auch wirklich erreicht.

Die materielle Genusssucht, die in der körperlichen Schöne aufging, führte auf die Reproduction der griechischen Plastik in Frankreich. —

Von Italien her war der mächtige Accord für das Erschaffen einer neuen Kunst, und zwar der musikalisch theatralischen, auch nach Paris gedrungen, und schon vor *Lully*, dem drolligen Küchenjungen und späteren Ritter, Oberintendanten, Capellmeister u. s. w., war die „*nova musica*“ an den Ufern der Seine hörbar worden.

Auch in dieser Kunst hatte das griechische Ideal den haltbaren Stoff hergegeben, und da, wie schon oben erwähnt, geistiges Leben bei all' jenem Aufgehen des Materialismus nicht fehlte, so erhielten die Franzosen auch ein nach griechischen Mustern gebildetes Nationaldrama, das ursprünglich für das „*plaisir*“ des Königs geschrieben wurde. Den poetisch-rhetorischen Werth jener Literatur zu besprechen, gehört nicht hierher, und wir wollen nur für unsere Entwicklung aus ihr denjenigen Schluss ziehen, der uns überhaupt veranlasste, sie hier zu nennen.

Die Franzosen haben nämlich die ihnen aus der oben bereits angeführten Ursache der äussern Richtung ihres Geistes und aus dem daraus entstehenden Mangel an innerem Gemüthsleben eigene Stellung zur Kunst beibehalten. Deren letzte Aufgabe konnten sie darum noch nicht herausfühlen, und da ihnen so die Elemente für das Erkennen der starren Gebundenheit der Verhältnisse, dem verlangenden inneren Ich gegenüber, abgeht, woraus alles Tragische und Dissonirende im Leben überhaupt entspringt, so mussten sie den beschränkten ästhetischen Kreis ihrer sogenannten classischen Literatur überhaupt für den äussersten in der Kunst halten.

Dass sich diese Verblendung nun bis auf den heutigen Tag conservirt, ist für den allgemeinen Zustand der Kunst in Frankreich von um so grösserer Wichtigkeit, als letztere, namentlich aber die musikalische, in Deutschland seither längst in ihren eigentlichen Zenith getreten, und in die Welt des Geniessens übertragen wurde, für deren Mittelpunct von je her Paris galt.

Bevor wir aber auf diesem Standpuncte weiter gehen, wollen wir noch einen Rückblick auf den Entwickelungsgang der Tonkunst in Frankreich werfen, um deren Hervortreten mit dem allgemeinen Bildungsfortgange der Kunst überhaupt zu verknüpfen, und uns so in unser eigentliches Terrain zu werfen.

Lully blieb der musikalische Abgott der Franzosen bis auf *Gluck*. Die Worte: beauté, plaisir, sentiment und dergleichen schöne Ausdrücke, spielten in dem fast an Wahnsinn grenzenden Lobqualm, den man seiner Musik hundert Jahre hindurch spendete, eine grosse Rolle. Es ist ein wahrer Jammer, die Menge „Essai sur la musique, Reflexions sur l'Opéra“ u. s. w., die sich in Brochüren oder phrasenvoller Bücherform aus dem 18. Jahrhundert erhalten, zu lesen, ein Jammer, den Streit mit den Italienern vor und nach *Rameau*, den der *Rameauisten* und *Lullysten*, zu verfolgen. Der französische Esprit machte sich hier, seiner ganzen Spitzfindigkeit und äusserlichen Berührung der Dinge nach, breit. Die Darstellung dieser Zustände soll, da ihre Folgen für das allgemeine Bewusstsein trotz der Hohlheit der Sache selbst

bedeutend wurden, an einem andern Orte Platz finden. Hier genüge nur die Bemerkung, dass mit dem Erscheinen *Gluck's*, das die musikalische Ausprägung des schönen griechischen Ideals zur Folge hatte, den Franzosen, bei all' ihrem an und für sich anerkennungswerthen Enthusiasmus, keine andere Lehre als Niederschlag dieses Wirkens blieb, als: dass das Schöne schön sei und plaisir und sentiment erwecke. Höchst bezeichnend für dieses Kunstevangelium der Franzosen ist *Marmontel's* Urtheil über *Gluck*, dessen Wirken er sich als Protector *Piccini's* überhaupt widersetzte. Nachdem er nämlich zu beweisen suchte, dass *Gluck's* Musik eigentlich nicht schön sei, sagt er: „so will ich denn zugeben, dass *Gluck* der *Shakespeare* der Musik sei, ein *Racine* der Musik ist er aber nicht!" So wie nun die untergeordnete Schönheit jener Literatur den Franzosen die höchste und letzte in der Kunst ist, so beruhte der ungeheure Erfolg *Gluck's* zum Theil auch auf der Composition der *Racine*'schen Iphigenia.

Die Zeit Ludwigs XV. hatte sich, übersatt an sinnlichen Genüssen, dadurch wieder aufzureizen gesucht, dass sie sich den sinnlichen Genuss als selbst in der naiven Natur existirend zu emancipiren suchte. Man schuf eine Schäferwelt und fand in dieser Stoff für die ebenfalls aus Italien herübergegangene *komische* Oper.

Die romantische Characteristik in Frankreich und ihre Folgen.

Auch in der Verfolgung der musikalischen Leistungen Frankreichs von den Zeiten *Gluck's* bis auf die unsrigen werden wir das *characteristische Element*, das in der Kunst zur höchsten und letzten Schönheit umgeschaffen werden soll, jenes Kunstschöne, das die Franzosen für die äussersten Grenzen des Schönen halten, aber von vorn herein schon in sich fasst, nirgends finden. Wo sich das Characteristische in Form des Romantischen in der *Poesie* bei ihnen geltend machte, ward es nicht von einem von Hause aus schönen Individuum repräsentirt, sondern das Characteristische, das ein allgemein Schönes schon in sich enthalten soll, enthielt hier ein hässliches Auseinander. Es ist dies die Poesie *Victor Hugo's*.

Als mit diesem untergeordneten Principe für Schönheit ausgerüstet haben wir die Pariser Welt auch in diesem Augenblicke zu betrachten. Das griechische Kunstideal versandete nach und nach in dem Halbheroenthume der Opern *Mehul's*, *Paers*, *Berton's* u. s. w. und zog eine romantische Form in die musikalisch-theatralische Kunst, die durch ein wie in der Poesie characteristisches Moment erzeugt wurde. Die Romantiker in den verschiedenen Künsten arbeiteten einander unwillkürlich in die Hände. Ich mag hier die Erfolge *Meyerbeer's*, *Halevy's* und Anderer nicht nach dem specifischen Werthe ihrer Werke beleuchten. Für die französische Kunstrichtung selbst, die wir eigentlich hier verlassen, könnte dies um so weniger entscheidend sein, als es Deutsche und nicht Franzosen waren, die jene allgemeine Richtung des Romantischen für ihre Zwecke benutzten. Der gebildete Franzose ist eher noch bei seinem alten Evangelium vom Schönen stehen geblieben. Die Gelegenheit also, die für die Ausdehnung des ganzen Kunstkreises in Frankreich mit dem Hereinziehen des Characteristischen vorhanden war, schlug sich in das gerade Gegentheil ihres erweiternden Principes um. Es wirkte nachtheilig auf die Kunst, weil es das subordinirte Schöne von vorn herein nicht in sich hatte, im Gegentheile aber, wie ich in der Richtung der Poesie bereits erwähnte, das Bizarre, Verschrobene, Hässliche.

Das Abgeschlossensein eines Kreises in der Kunst, wie dies in der Darstellung des griechischen Ideals vorhanden war, kann der Kritik als zurückgelegtes Stadium genügen, insofern in ihm das Schöne zur angemessenen Erscheinung gebracht worden ist. Handelt es sich aber einmal um das Sprengen dieses Kreises, so muss das Gewonnene für das Verdrängte entschädigen. Dies ist möglich, wenn die Elemente, die jenes Ueberschreiten dieses Kreises zu Wege brachten, von Haus aus schöne waren, und inwiefern dies in den Werken *Meyerbeer's* und *Halevy's* der Fall ist, mag Jeder, den die *Natur* des Bewusstseins des Schönen würdig gehalten, selbst erkennen. Denn es würde durchaus unnütz sein, hier mit einer Erklärung vom eigentlichen Wesen des Schönen Diejenigen zur Erkenntniss bringen zu wollen, die von Natur aus keine schönen Seelenkräfte in sich haben. Es ist dies zugleich die Ursache, warum in allen philosophischen Wissenschaften kein Begriff schwankender für die Auffassung hingestellt werden konnte, als der des *Schönen*, da dieser Begriff nur durch das sympathetische Zusammenwirken der erfassenden subjectiven und der zu erfassenden am Objecte vorhandenen Schönheit gewonnen und im Individuum klar werden kann.

Der jetzige Geschmack in Frankreich. — Berlioz.

Die Resultate jenes neuen, im Felde des Bizarren und Verrenkten aufgegangenen Geschmackes liegen vor uns; auf dem Theater kann die Musik überhaupt nur noch dann ihre Existenz geltend machen, wenn sie die Grundpfeiler materiell phantastischer Vorstellung umzieht. Haupteffecte der *Orchestik* sind die äusseren Wirkungen, die die innere durch Harmonie und Melodie zu erzeugenden verdrängt haben.

So steht es mit *der* Musik, die eine analoge Poesie zum Schwesterkusse herbeigerufen; werfen wir nunmehr einen Blick auf die Musik in ihrer *absoluten* Sphäre.

Im Principe der Instrumentalmusik liegt das innere Ertönen des Individuums, das den kämpfenden Process seiner Seelenkräfte selbst zum Vorwurfe für seine Darstellung nimmt. In Deutschland hat die Kunst in diesem ihren äussersten Bereiche das Vollendetste geleistet, was auch bereits, dem Resultate nach, in Frankreich in's allgemeine Bewusstsein getreten ist. Die hohe Verehrung für *Beethoven*, der aber seiner Individualität nach nichts weniger als erkannt ist, beweist dies genugsam. Wie nun aber die schaffenden Herren Tonkünstler der Opernmusik dem Geschmacke eine Richtung zu geben vermochten, so fanden Andere für die Producte ihrer Muse im Componiren von Instrumentaltonstücken ein bequemes Terrain, das in ähnlichen Formen Construirte geltend zu machen, vor.

Hector Berlioz, dessen journalistische Macht als Feuilletonist am Journal des Debats sich den einflussreichsten Männern an der Oper gegenüber dienstbar erwies, conservirt den Zustand des jetzigen Pariser Geschmackes in entschiedener Weise. Das Maschinenprincip, das diesen Zuständen zu Grunde liegt, macht sich bei aller und jeder Gelegenheit geltend, und *Berlioz* erwies dem jetzigen Geschmacke sogar den ungeheuern Dienst, dass, als vor mehreren Monaten, bei der Wiederaufführung von *Sacchini's* Meisterwerke Oedipe à Colonne der Enthusiasmus älterer Musikverehrer sich hervorthat, er das Feuilleton des Journal des Debats zur Darstellung des Lächerlichen, das der Anerkennung solcher Musik zu Grunde liege, benutzte. Man hatte die Oper seit zwanzig Jahren nicht gegeben, und da sie auf diese Weise einer neuern Generation vorgeführt wurde, zu der sie durch die Kritik hätte vermittelt werden können, so verschwand sie nach einigen Vorstellungen, da die Kritik sie als mit den Meisterstücken der neuern französischen Oper durchaus unvergleichbar erkannte, vom Repertoir. Die ganze Aufführung sollte beweisen, dass das Publicum dergleichen nicht mehr wolle, und man hatte darum auch von vorn herein Nichts für eine angemessene Ausstattung und Besetzung gethan. *Berlioz* selbst hat sich von je her auf den Standpunct gestellt, Unformen in der Kunst geltend machen zu wollen, und der innere Widerspruch, der sich zwischen seiner schaffenden und seiner kritisirenden Natur kund giebt, besteht darin, dass er auf der einen Seite die höchsten Muster der Form verehrt, selbst aber zu keinem künstlerischen Gestalten seiner eigenen Kräfte gelangen kann.

Was nun diesen Punct anbetrifft, so wird sich im Allgemeinen das Factum herausstellen, dass, wo es an qualitativen Seelenkräften für den gewaltigen Ausdruck fehlt, auch das im Wesen der Kunst bedingte Formelle sich nie herausbilden kann. Was Totalität der Darstellung werden soll, wird zerfliessende Malerei. Nur dem geborenen harmonischen Geiste, der sich, er mag seinen inneren Gehalt im Kampfe mit der seine Willenswelt bedrückenden äusseren Materie noch so sehr auseinanderzerren, das Gleichgewicht der Seele wiederzugeben vermag, kann ein natürliches Crystallisiren des geistigen Extractes gelingen. Die psychologisch-ästhetische Entwickelung des Processes, der selbst bei positiv vorhandenem Genie den Ausschlag für das Schaffen eines wahren Kunstwerkes allein abgeben kann, gedenke ich anderwärtig darzustellen. Hier sei es mir, was diesen Punct anbelangt, nur noch gestattet, dieses Gesetz vom natürlichen Sichbilden der Form, selbst ohne Hilfe des Kunstverstandes, dem Bestande der sogenannten Salon-Musik entgegenzuhalten.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. No. I. Der Schiffer von *Conrad. Kreutzer*. Hoffnung von *Fr. Schneider*. Mailied von *C. Kreutzer*. Rara virtus von *H. Truhn*. Trinklied von *A. Zöllner*. Abschied vom Walde von *V. E. Becker*. An die Gäste von *Neithardt*. Schleusingen, bei Glaser. Partitur 6 Sgr., jede Stimme 2½ Sgr.

Die oben genannten Namen bürgen hinlänglich für den Werth dieser Sammlung, von welcher jährlich sechs Hefte erscheinen sollen, und welche sich, in dem vorliegenden wenigstens, bei anständiger Ausstattung durch Wohlfeilheit des Preises empfiehlt. Wir können, wenn die folgenden Hefte diesem ersten an Werth gleich bleiben, diesem Unternehmen nur einen glücklichen Fortgang wünschen, dessen es sicherlich nicht ermangeln wird, wenn die Redaction fortwährend mit gehöriger Strenge bei Sichtung der aufzunehmenden Beiträge zu Werke geht.

Eine Liederkranzprobe. Musikalische Burleske für Männerchor, von *Ludwig Molitor*. Partitur und Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen. 2 Fl.

Dieser musikalische Scherz ist nicht ohne Laune und Gewandtheit durchgeführt. Dass freilich darin Heiliges und Ernstes als Substrat dienen muss, wird Manchen missfällig sein. An des Verfassers Stelle würden wir der Gesangübung, welche den Mittelpunct bildet, andere Texte untergelegt haben. Wir wissen zwar wohl, dass auch ältere, hochachtbare Componisten, wie z. B. Haydn, das Heilige und Ernste in das Gebiet des Scherzes hereingezogen haben; allein gerade jetzt möchte Solches weniger, denn je, an der Zeit sein.

Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von *J. W. Kalliwoda*. Op. 124. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Man muss dem verdienstvollen Verfasser dieser Gesänge um so mehr für diese Gabe seiner Muse Dank wissen, je günstigere Gelegenheit er in ihr selbst auch nur mässig geübten Sängern bietet, sich eines frisch belebten Zusammenwirkens zu erfreuen, zu welchem durchaus nur der gewöhnlichste Umfang der Stimmen erforderlich ist. Uebrigens bedarf ein Werk, das einen solchen Namen an der Stirn trägt, gewiss keiner weiteren Empfehlung. So führen wir nur noch die Ueberschriften der, nur den letzten ausgenommen, in heiterem Tone gehaltenen Gesänge an. Es sind folgende: Lenzverjüngung. Der Abend. Frühlingsfeier. Abendlied. — Wir wünschen, dem geehrten Verfasser bald wieder auf diesem noch keineswegs übermässig bebauten Felde zu begegnen. Er würde sich dadurch, mit Beibehaltung des hier angenommenen Stimmenbereiches, oder doch mit nur geringer Ueberschreitung desselben, um sehr viele engere Musikkreise ein grosses Verdienst erwerben.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, nach Dichtungen von *C. Beck*, *Reinick* und *Hebel*, componirt von *Julius Melcher*. 2 Hefte. Berlin, bei Bote und Bock. à ⅔ Thlr.

Diese, so wie die zuvor angezeigten Kalliwoda'schen Gesänge gelten uns als erfreuliches Zeichen für die Emancipation der Liedertafeln von der doch allzu grossen

Tyrannei des Männergesanges. Längst schon wollte es uns, bei gemischten Liedertafeln, d. h. bei solchen, da auch die holdseligen Ehegenossinnen und Töchter der Herren Tenore und Bässe zugegen waren, durchaus nicht gefallen, dass jene blos für Braten und Torte die Rosenlippen öffnen, diese aber allein das grosse Wort führen sollten. Es schien uns dies immer sehr ungalant, und es nimmt uns Wunder, dass dieser Punct nicht bereits öfter schon von emancipationslustigen Schriftstellerinnen scharf aufgestochen worden. Höchst edelmüthig kommen jetzt freundliche Componisten diesfallsigen Motionen zuvor, und binnen einigen Jahren hoffen wir wenigstens bei gemischten Liedertafeln (sie sollten es immer sein) den Männer- durch den Naturgesang verdrängt zu sehen. Gesänge, wie die vorliegenden, sind ganz dazu geeignet, den Eintritt einer neuen Liedertafelperiode beschleunigen zu helfen. Nur geringe Ausstellungen können dieses unser beifälliges Urtheil ein wenig mit Schattenstrichen vermischen. — Gleich in No. 1 „Frühlingsglocken" genannt (wunderschön ist dieses Lied einstimmig von Lehmann componirt) klingt es unserem Ohre etwas lästig, wenn der Verfasser singt: „Ei! ein gar lustig Ding. Ei!" Da fehlt der sprachliche Wohllaut. Wenn wir nicht irren, hat ihn der Dichter besser beachtet, indem er schrieb: „Ei gar ein lustig Ding." Gleich darauf wiederholt unser Componist die Worte: „ein gar lustig Ding" unter der Vortragsvorschrift: „ritardando molto." Das will uns durchaus nicht naturgemäss vorkommen, denn man springt nur gar zu gern vivace in den Frühling hinein. Sonst ist das Lied sehr anmuthig gegeben. — In No. 4 „Freude in Ehren" lag dem Componisten eine allerdings schwierige Aufgabe vor. Er hat sie deshalb nicht gelöst, weil er das Lied, anstatt es in seiner Totalität zu erfassen, parcellirt hat. Die Oberstimme ist übrigens in diesen Gesängen prädominirend, während die übrigen fast immer nur begleitend auftreten. Da ist uns nun wieder die Galanterie gegen die liebenswürdigen Sopranistinnen zu weit getrieben! Die Ausstattung löblich.

Vier dreistimmige Lieder: Der Stern und die Rose, Jäger und Jägerin, Sehnsucht, und Die Sennerin und ihr Schatz, für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte von *C. T. Brunner*. Op. 42. Hannover, bei Bachmann. Preis 14 Ggr.

Einen eigentlich polyphonisch bewegten Satz hat man in diesen Liedern, einige Anklänge daran abgerechnet, nicht zu suchen; allein sie bewegen sich in ansprechender Haltung, ohne in's Ordinäre zu verfallen — ein Vorwurf, den man etwa nur dem vierten machen könnte, wiewohl es der Verfasser hier nicht wohl vermeiden konnte, an gangbare Formen zu erinnern. Ausstattung gut.

Drei Duette für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und componirt von *Hellmuth Dammas*. Op. 8. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅔ Thlr.

Recensent mag es gern sehen, wenn Duette, Terzette u. s. w. auch dem Texte nach wirklich darauf angelegt sind, es in Wahrheit zu sein. Ist das nun auch bei den Texten der hier vorliegenden Duette nicht durchgehends der Fall, so sind diese doch in musikalischer Hinsicht so tüchtig gehalten, dass wir sie gewandten und festen Sängerinnen, von welchen hier übrigens nur ein mässiger Umfang der Stimme verlangt wird, mit Zuversicht empfehlen können, was wir hiermit in der Hoffnung thun, dem Verfasser bald wieder auf diesem von ihm mit Glück angebauten Felde zu begegnen. Die Ausstattung ist anständig.

Liebesfrühling, Lied von *Friedr. Rückert*, in Musik gesetzt für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte von *Wilh. Speier*. Op. 48. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Durch diese ansprechende Composition hat sich der geschätzte Verfasser um alle duettirenden Liebespaare und solche, die es werden wollen, ein grosses Verdienst erworben. Man wird es gewiss zu schätzen wissen und das vorliegende Duett gewiss überall, wo man eben noch in der Frühlingswonne der Flitterwochen schwelgt, unzählige Male singen. Ob auch noch darüber hinaus? — das ist freilich eine Frage, welche lediglich auf dem fortdauernden harmonischen Einverständnisse der duettirenden Paare beruhen wird, welches wir von ganzem Herzen wünschen. *K—n.*

Nachrichten.

Alexis Lvoff in Dresden.

Nachdem der General *Alexis Lvoff* in einem kleineren, aber gewählten Kreise als einen der grössten jetzt lebenden Quartettspieler in Compositionen *Mozart's*, *Beethoven's* und *Reissiger's* sich bewährt hatte, veranstaltete er am 4. Juni in dem von ihm bewohnten Hôtel ein grosses Concert, in welchem ausser einem Adagio für die Violine von *Spohr* nur Compositionen *Lvoff's* aufgeführt wurden, und wodurch wir Gelegenheit fanden, ihn auch als Virtuosen und Componisten zu bewundern.

Gegen vierhundert Personen, unter denen die königl. sächs. Prinzen und Prinzessinnen so wie alle Gesandten sich eingefunden hatten, waren durch Karten dazu geladen, Alles, was Dresden an Kunstnotabilitäten zählt, war zugegen, und der Eindruck, welchen das Concert machte, war ein mächtiger, aussergewöhnlicher.

Und allerdings ist *Lvoff* eine in jeder Hinsicht ausserordentliche Erscheinung. Hochstehend in gesellschaftlicher Beziehung, zieht ihn doch die Kunst vor Allem an, und zwar nicht jene Kunst, wie sie gewöhnlich in den höheren Kreisen als Unterhaltungsmittel dienend sich geltend macht, sondern jene tiefe, lichte, die allein dem gebornen Künstler sich erschliesst.

Daher fühlt sich denn *Lvoff* auch nie glücklicher, als unter Künstlern, wo er fern von aller Prätension nur als solcher sich giebt und angesehen sein will, und wahrlich, er ist es in höchster Bedeutung des Worts.

Gross als Virtuos, von den bedeutendsten Virtuosen auf seinem Instrumente in mancher Hinsicht als unüber-

troffen anerkannt, finden wir bei ihm, was wir bei der Mehrzahl der heutigen Virtuosen fast ganz vermissen: den tiefen Ernst, das rastlose, aber geregelte Streben, wodurch allein es möglich wird, die Geheimnisse der wahren Kunst zu ergründen, die nur durch anhaltendes Studium und Selbstdenken sich uns offenbaren.

Lvoff mit *Beriot*, *Prume*, *Vieuxtemps* vergleichen zu wollen, wäre eben kein grosses Compliment für ihn. Möglich, dass er gleich diesen ausgezeichneten Virtuosen es vermag, alle erdenklichen Schwierigkeiten auszuführen; gewiss, dass er es als dem Character seines Instruments zuwider verschmäht, und eben so gewiss, dass keiner jener Künstler im Quartettspiel sich mit ihm messen kann.

Lvoff reiht sich jener kleinen Virtuosenschaar an, welche wir eben deshalb als die grössten Virtuosen bewundern, weil sie in ihrem Spiel nie die Grenzen überspringen, welche die Natur ihres Instruments bedingt; solche Virtuosen waren: *Tartini*, *Rohde*, *Hummel*, solche Virtuosen sind ausser dem Altmeister *Spohr*, *Lipinsky*, der ältere *Müller*, *Servais*, *Schubert* und *Rotte* in Dresden. *Lvoff's* Spielart vermag ich nicht besser zu characterisiren, als wenn ich sage: sie bildet einen Dreiklang der Spielweisen *Spohr's*, *Lipinsky's* und des verstorbenen *Rolla*; denn *Lvoff* vereinigt in seinem Spiele *Spohr's* deutsche Kraft und Fülle, *Lipinsky's* slavische Innigkeit und Zartheit, und *Rolla's* Gluth und Leidenschaft. Wunderschön ist das reine Ausklingen seines Tones im Adagio, wie es uns in der Piece von *Spohr* entzückte. Als Componist schliesst sich *Lvoff* allerdings der neu-italienisch-französischen Schule an, als deren grössten Meister wir *Meyerbeer* betrachten; aber auch hier tritt bei *Lvoff* das slavisch-deutsche Element bedeutend hervor, wie z. B. in seiner russischen Volkshymne, der Ouverture zu Bianca und Gualtiero, dem Gebet im zweiten Acte dieser Oper, so wie in den Finales.

Wir hörten an diesem Abend in der ersten Abtheilung aus erwähnter Oper einen Volkschor, ein Duett zwischen Bianca und Sigismund, das erste Finale, ein wunderschönes Trio (Bianca, Gualtiero, Sigismund) und das Finale des zweiten Acts. Die Solopartieen wurden durch Mad. *Kriete*, die Herren *Mitterwurzer*, *Bielczisky* und *Vestri* ausgeführt, die Chöre durch unsern Hoftheaterchor; die Mitglieder unserer Capelle bildeten das Orchester, *Reissiger* dirigirte. — Die Aufstellung des Orchesters war vortrefflich und verdient Nachahmung: alle Streichinstrumente in der Mitte, und auf drei Galerieen rings umher die Blasinstrumente, während die Chöre zu beiden Seiten vor dem Orchester in einem Halbkreise sich befanden. — In der zweiten Abtheilung trug *Lvoff* zuerst das schon oben erwähnte Adagio von *Spohr* mit grösster Vollendung vor; sodann spielte er mit unserm *Kummer* sein originelles Divertimento: „Le Duel." Dieses Tonstück liefert den Beweis, dass die Tonmalerei, wie hier, mit Geist angewandt allerdings eines fast bis zur Rede verständlichen Ausdrucks fähig ist; wir versuchten früher in der neuen Zeitschrift eine Erklärung dieses Divertiments; durch das Programm, welches jetzt der Componist selbst gegeben hat, stellt es sich heraus, dass wir unsere Aufgabe fast buchstäblich gelöst haben. Den Beschluss machte die *Volkshymne*, deren Wirkung mächtig war. Das Concert währte 2½ Stunde, die grösste Aufmerksamkeit und enthusiastischer Beifall begleiteten und folgten jeder Nummer; zu bedauern ist es, dass die Kürze der Zeit die Aufführung der *zweiten Fantasie über russische Volkslieder*, welche das Programm uns verheissen hatte, nicht zuliess; wir hörten diese Composition in einem Berliner Concert: sie ist reich an originellen Zügen, und wir machen alle Virtuosen darauf aufmerksam.

Nachdem das Concert beendigt war, blieben die Künstler, welche darin mitgewirkt hatten, so wie eine Anzahl Kunstfreunde zu einem heitern Nachtmahle versammelt; dass es dabei nicht an Toasten zu Ehren *Lvoff's* fehlte, darf wohl nicht erst gesagt werden. *Lvoff's* edle Persönlichkeit, sein tiefes, wahres Gefühl, seine Begeisterung für Kunst und Künstler — wie weiss er unsern *Lipinsky* zu würdigen! — seine Anspruchlosigkeit im Verein mit seinem grossen Talent haben ihm alle Herzen gewonnen, und gewiss ist kein Künstler in Dresden, der nicht aufrichtig wünscht: dass *Alexis Lvoff* noch oft zu uns zurückkehren und Theil an unserm Streben nehmen möge.

Ueber die Oper: *Bianca und Gualtiero*, welche in Petersburg vor dem versammelten kaiserl. Hofe unter Mitwirkung der *Garcia-Viardot*, *Rubini's* und *Tamburini's* aufgeführt wurde, nächstens ein Mehreres. Der Beifall, welchen diese Oper erhielt, die Urtheile *Mendelssohn's* und *Meyerbeer's* darüber lassen wünschen, dass sie auch auf den deutschen Bühnen zur Aufführung käme. *Lyser.*

Berlin, den 2. Juni 1844. Der Mai wurde, da der jährliche Bettag auf den 1. fiel, mit der im Ganzen gelungenen Aufführung von *Fr. Schneider's* classischem Oratorium: „Das Weltgericht" im königl. Schauspielhause musikalisch eingeweiht. Der Spontini-Fonds wird indess dabei eher Einbusse erlitten, als Gewinn gehabt haben, da an dem schönen Frühlingsabende der Besuch sehr sparsam war. Besuchter war die musikalische Soirée des Akustikers *Friedrich Kaufmann*, welcher das von ihm erfundene Harmonichord, wie seine übrigen Kunstwerke: Symphonion, Chordaulodion und Salpingion mit wohlverdientem Beifall producirte, was auch in den zwei folgenden Soiréen der Fall war. Die schönste Wirkung machte unstreitig das von Herrn *Kaufmann* selbst gespielte Harmonichord, durch die Tonschwingungen des der Harmonika, Orgel und Aeolsharfe ähnlichen Saiteninstruments, welches besonders zu getragenen Tönen, als Chorälen, wie zur Begleitung des Gesanges und der Declamation sehr geeignet ist. Sehr schön nahm sich das Harmonichord auch in Verbindung mit der Pedalharfe, in dem für Herrn *Kaufmann* von *C. M. v. Weber* componirten Concertino aus, wobei Herr *Grimm* den Concertgeber bestens unterstützte. Von den andern Instrumenten sprach das Symphonion, durch Verbindung der Flöten- und Saitentöne, wie durch die grösste Präcision im Tact und Nüancirung des Vortrages, am Meisten an. Aehnlich, doch weniger klangreich wurde das Chordaulodion befunden. Das Salpingion ist von mehreren Trompeten zusam-

mengesetzt, auch mit Pauken versehen, und führt z. B. das *Händel*'sche Halleluja aus dem „Messias" imposant aus. Bei dem Trompetautomat sind die Doppeltöne besonders merkwürdig, welche durch die Luftschwingung auf einer Trompete künstlich hervorgebracht werden. So haben die mechanisch-musikalischen Kunstwerke des erfindungsreichen Herrn *Kaufmann*, der sich in den Arrangements der Musikstücke auch als geschmackvoller und ausübender Künstler zeigte, allgemeine Anerkennung mit Recht gefunden, wenn gleich zu pecuniärem Vortheil (nach den zwölf *Milanollo*-Concerten) die Jahreszeit wenig geeignet war. — Herr Professor *Kloss* hatte noch eine Concertacademie veranstaltet, welche in der ersten Abtheilung aus einem Chor aus *Gluck's* Armide, einer Cantate von *Cherubini*: „Der Frühling," einem Liede von *Fr. Schubert*, und Clarinettsolo des Herrn KM. *Nehrlich* befand. Der Concertgeber repräsentirte dabei das Orchester mit dem Pianoforte. Die zweite Abtheilung soll aus einem historischen Vortrage „Ueber die Musik der Griechen" bestanden haben, wovon indes wenig zu vernehmen gewesen ist. Auch wurden die Proben griechischer Musik als ächt antik bestritten, worüber zu entscheiden Referent sich kein Urtheil anmaasst. — *Mozart's* „Zauberflöte," vor fünfzig Jahren am 12. Mai 1794 zum ersten Male auf der königl. Bühne dargestellt, feierte am 12. Mai d. J. ihr Jubiläum auf würdige Weise. Den Sarastro sang Herr *Zschiesche*, mit Benutzung seiner wohlklingenden Tiefe der Bassstimme (bis *D*). Da Herr *Mantius* in Cöln auf Urlaub war, sang Herr *Pfister* den Tamino recht gelungen. Dem. *Marx* trug die beiden Arien der Königin der Nacht mit Geläufigkeit, Ausdruck und besonders die Staccatostellen in der Höhe (bis *e*) rein und sicher vor; nur störte die mit *Mozart's* Kunstintentionen vertrauteren Zuhörer die Transposition der ersten Arie aus Gmoll und Bdur in Fismoll und Adur (also statt zwei *B* drei Kreuze) und: „Der Hölle Rache" aus dem lugubern Dmoll (ein *B*) in Hmoll (mit zwei Kreuzen). Und doch wurde von einem musikalischen Kritiker diese Verlegung der Tonarten als „mit vollstem Recht" geschehen bezeichnet. Lässt sich nicht eher ein oder ein paar Töne der zu hohen Coloratur abändern, als so gänzlich den Character des Gesangstücks vernichten? Sollte der Dirigent dergleichen Willkür den Sängern gestatten? — Dem. *Tuczeck* sang die Pamina, selbst die Arie in Gmoll: „Ach! ich fühl's" u. s. w. ganz ohne alle Abänderung und mit seelenvoll natürlichem Ausdruck. Wegen Krankheit des Herrn *Blume* hatte Herr *L. Schneider* die Rolle des Papageno übernommen, und führte solche mit vielem Humor durch. Zu einer Improvisation veranlasste den beliebten Komiker die Gegenwart der Damen *Müller-Hellmuth* und *Baranius*, welche in der ersten Vorstellung dieser Oper vor fünfzig Jahren die Pamina und Papagena dargestellt hatten. *Lippert* hatte damals den Tamino, und seine Gattin die Königin der Nacht gesungen. — Den Monostatos gab Herr *Fischer*; den ersten Sprecher sang Herr *Behr* ganz angemessen. Auch die drei Damen waren durch die Dem. *Hofkuntz*, *Grünbaum* (welche ausserdem noch die Papagena gab) und *Hähnel* bestens besetzt; auch die drei Genien wurden von drei Chorstimmen rein und sicher gesungen, eben so die Priesterchöre. Nur das Glockenspiel wollte nicht recht stimmen und Papageno's Pfeife versagte der fünfte Ton. Dass das Orchester von der herrlichen Ouverture bis zum Schlusschor die Instrumentalpartieen mit höchster Achtsamkeit und Feinheit ausführte, bedarf kaum der Erwähnung.

In zwei Wiederholungen der Oper sang Herr *Pellegrini* aus München den Sarastro mit vollem Ton und sonor, nur im Tonansatz (besonders in höherer Lage) etwas tremulirend. Die Arie: „In diesen heil'gen Hallen" hatte der schätzbare Sänger (ohne Störung) in Fdur ½ Ton höher verlegt, da seine Tiefe nur bis *F* ausreicht. Ausserdem hat Herr *Pellegrini* den Grafen Almaviva in *Mozart's*: „Hochzeit des Figaro" zwei Mal mit mehr Anstand als Galanterie, zwei Mal den Osmin in „Belmonte und Constanze" vorzüglich gelungen, und den Marcel in den „Hugenotten" gegeben, welche Rolle ihm weniger zusagt.

Herr *Stighelli* hat mit Wiederholung des Arnold in *Rossini's* Tell seine Gastrollen geschlossen, und die Solotänzerin Dem. *Wagon*, nach einem ihr bewilligten Benefize, die königl. Bühne verlassen, wie dies auch mit Herrn *Ed. Devrient* der Fall war, welcher am 29. Mai als Tasso zum letzten Male aufgetreten ist, und sich nach Dresden als Oberregisseur des königl. Hoftheaters begiebt. — Herr *Döring* hat seine Gastrollen mit Richelieu von *Bulwer* geschlossen, und Dem. *Grünbaum* wird im Juni die königl. Bühne verlassen, nachdem ihr von des Königs Majestät zuvor ein Benefiz bewilligt ist. — Herr *Mantius* ist als Belmonte, Tamino und Raoul bereits wieder aufgetreten. — Herr *Pellegrini* giebt heute den Tell in *Rossini's* Oper als letzte Gastrolle. — Die italienische Oper hat ihre Vorstellungen mit Lucrezia Borgia, Maria, la figlia del Reggimento, und *Fioravanti's* Cantatrici villane beschlossen. In beiden Opern fanden Signora *Malvani* (welche hier ihren Vater durch den Tod verloren hat) und Signor *Grandi* als Sulpizio und Bucefalo verdiente Anerkennung. — Mit dem Juni beginnen auch die Vorstellungen im Schlosstheater zu Charlottenburg wieder, und enden später die des französischen Theaters im Concertsaale, wo auch *Tieck's* „Gestiefelter Kater" für eingeladene Zuschauer (unter denen auch der Dichter und *Oehlenschläger* sich befanden) nochmals wiederholt worden ist. — Die zum 8. Juni erwartete Ankunft der Kaiserin von Russland dürfte in Potsdam (bei Hofe) einige ausserordentliche Aufführungen veranlassen. Früher war Faust mit Musik des Fürsten *Radziwill* dazu gewählt, jetzt soll *Racine's* Athalia bestimmt sein. — Der in Paris vom Conservatoire durch Ertheilung einer silbernen Medaille ausgezeichnete Posaunenvirtuos *Fr. Belcke* (der auch in Dresden, Altenburg, Stettin und Danzig mit vielem Beifall Concerte gegeben hat) ist Anfangs Mai von seiner Kunstreise hierher zurückgekehrt. — Der Pianist *Russo* hat hier diesmal kein Concert gegeben, sich jedoch in Potsdam, wie auch Herr *Kaufmann* seine Instrumente, vor dem königl. Hofe hören lassen dürfen.

Der in einer frühern Zeit beliebte italienische Baritonist Signor *Paltrinieri* hat auf der Königsstädtischen Bühne einige Gastrollen, als: den Figaro in *Rossini's* Oper, und den Conte in *Cimarosa's* Matrimonio segreto

mit Beifall gegeben. — Signora *Assandri* ist hier durchgereist, ohne sich hören zu lassen. —

Thorwaldsen's Ehrenfeier in Berlin.

Von der königl. Academie der Künste war eine *Gedächtnissfeier* zu Ehren des unvergesslichen Künstlers *Thorwaldsen* am 1. Juni d. J. in der Singacademie auf höchst würdige Weise für eingeladene Theilnehmer veranstaltet. In der Mitte der Orchestererhöhung war die von *Kiss* modellirte colossale Statue des Gefeierten im Hintergrunde aufgestellt und mit dem Lorbeerkranze des Künstlerruhmes im Süden und Norden symbolisch geschmückt. In den beiden Seitennischen bezeichneten Lorbeersträucher und Cypressen den hohen Werth und die Trauer um den Verewigten, der in seinen Kunstgebilden unvergänglich fortlebt. Nach einigen Posaunenaccorden begann die *Festhymne* von *Kopisch* und *Rungenhagen* in erhebendem Chor, zum Preise der Kunst und ihrer Heroen. Die *Gedächtnissrede* des Dr. *Alfred Reumont* schilderte in treffenden Zügen den Anfang und das Fortschreiten des grossen Bildners bis zur Alles überragenden Meisterschaft, seine Vorliebe für die antiken griechischen Kunstwerke und sein einfaches Künstlerleben in der Weltstadt Rom, bis zu seinem unerwarteten Hingange zum ewigen Licht in der Vaterstadt Copenhagen. Diese biographische Skizze war, reich mit kunsthistorischen Bemerkungen versehen, von allgemeinem Interesse.

Der Rede folgte eine ausgeführte Cantate: „Klage" bezeichnet, von *Kopisch* gedichtet und als Chorführer melodramatisch eingeleitet, und von *Taubert* sehr wirksam für zwei Chöre und Solostimmen, mit eigenthümlicher Begleitung von Harfe und Blasinstrumenten in fast antiker Weise in Musik gesetzt. Die Schwierigkeiten des Metrums hat der sinnige Componist glücklich besiegt, und die Wirkung bis zum triumphirenden Schlussgesange erhebend gesteigert, so dass der ergreifende Eindruck allgemein war. Der erste Chor begann:

„Stimmt an, stimmt an den Siegesgesang!"

Der zweite erwiederte:

„Stimmt an die heroische Feier!"

Hierauf vereinten sich beide Chöre zum Ruhme des Kunstheroen im Schlussgesange:

„Lebe der Herrliche
„Ewiges Leben nun!
„Ruhm ist es, rühmen Ihn:
„Rühmet Ihn, kränzet Ihn!"

J. P. S.

Posen. Auf einer Kunstreise nach Italien begriffen, traf in voriger Woche eine unserer begabtesten Sängerinnen, die freilich in Deutschland noch wenig bekannt ist, Fräul. *Neureuther*, Prima Donna der kaiserl. Hofoper zu Petersburg, hier ein und erfreute alle hiesigen Musikfreunde durch drei Gastrollen — Norma, Agathe, Rosine (Barbier von Sevilla) —, in denen sie einen Beifall errang, wie er seit langer Zeit keiner gastirenden Sängerin zu Theil geworden ist. Fräul. *Neureuther* hat ihre Kunstlaufbahn in München begonnen, sich aber seitdem im Süden und zuletzt mehrere Jahre in Petersburg aufgehalten, von wo sie die ehrenvollsten Zeugnisse und Empfehlungen — so von *Rubini* an *Meyerbeer*, an die Direction der Scala in Mailand — mitbringt. Ihre Stimme ist von herrlichem Metall und grossem Umfang, die Intonation ist glockenrein und der Vortrag zeugt von gründlichen musikalischen Studien, da sie ihre schönen Stimmmittel mit vollkommener Freiheit beherrscht und immer der Situation gemäss anwendet. Leider gestatteten anderweitige Verbindlichkeiten ihr keinen längeren Aufenthalt bei uns; sie geht über Breslau und Wien nach Italien, und wird erst im nächsten Jahre die Grossstädte Deutschlands besuchen.

Seit einigen Tagen ist der Baritonist Herr *Kindermann* aus Leipzig hier. Er ist bereits einmal aufgetreten als Peter Michailow im Czaar und Zimmermann und hat grossen Beifall gefunden.

In Rom ist der berühmte *Baini*, Director der päpstlichen Capelle, bekanntlich einer der ersten Kenner alter Kirchenmusik und selbst bedeutender Componist, gestorben. Seine reiche musikalische Bibliothek hat er der Casanatensischen Bibliothek vermacht, welche sich im Kloster der Dominicaner von S. Maria sopra Minerva befindet und dem Publicum mit grosser Liberalität täglich zum Gebrauche offen steht. Sonach ist nicht zu fürchten, dass *Baini's* Sammlungen durch seinen Tod dem wissenschaftlichen Gebrauche auf's Neue entzogen werden. *Baini* war geboren in Rom 1775.

Feuilleton.

H. H. Pearson ist zum Professor der Musik an der Universität zu Edimburgh erwählt worden.

Tamburini, der König der Baritonisten, soll bei einem neulich ausgebrochenen Bankerutt des Hauses Caccia und Comp. 250,000 Franken verloren haben.

Das Musikfest in Cöln (s. d. Bl. S. 295 und 359) ist an den beiden Pfingsttagen würdig gefeiert worden; das Hauptconcert im Gürzenich war jedoch nicht sehr zahlreich besucht. 417 Sänger und Sängerinnen, 167 Instrumentisten nahmen daran Theil. — Unter den übrigen Festlichkeiten zeichnete sich besonders eine Sängerfahrt nach Brühl (auf der Eisenbahn) am Tage nach dem Pfingstfeste aus.

Die grosse *Tonhalle*, welche in Hamburg unter Leitung des Directors des Volksgesangvereines *G. A. Gross* erbaut wird, ist am 25. Mai unter entsprechenden Festlichkeiten gerichtet worden. Das Gebäude soll sehr solid aufgeführt sein und einen imposanten Anblick gewähren.

Der Melophonist *Dessane* aus Paris (s. d. Bl. S. 80) hat vom Könige von Baiern ein Privilegium für Verfertigung dieser Instrumente erhalten und in Nürnberg mit den Herren *Binzfeld* und *Braunstein* eine Fabrik davon errichtet. Das Instrument (in Form einer Guitarre) soll im Tone die Clarinette, Oboe, das Waldhorn und die Orgel nachahmen, vorzüglich im Freien anwendbar und nach *Dessane's* Versicherung durchaus nicht schwer zu erlernen sein. Sein Umfang ist 4½ Octave.

In Berlin starb am 26. Mai der geh. Mediz.-Rath Dr. *Kluge*, Director der Charité, einer der gebildetsten Kenner und Freunde der Musik.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Sirene.

Oper in drei Acten

von

D. F. E. Auber.

Clavierauszug der einzelnen Stücke.

No. 1—12. à 8—20 Ngr.

Die Partitur dieser Oper ist ebenfalls durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Neue Gesänge für Eine Singstimme
mit Pianofortebegleitung

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig,

zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

	Ngr.
Dürrner, J., 6 Lieder. Op. 3	20
— — 6 Lieder von R. Burns. Op. 4	20
Eckert, C., 7 Lieder und Gesänge. Op. 13	25
— — Lieder und Gesänge. Op. 15	20
Franck, E., 6 Lieder. Op. 4	20
Franz, R., Schilflieder von Lenau. Op. 2	15
— — Lieder. Op. 3	15
Gelbke, A., 12 deutsche Lieder. Op. 1	25
(George) Kronprinz von Hannover, 4 Lieder	17½
Goethe, W. v., 4 Gesänge. Op. 1	20
Häser, W., 12 deutsche Lieder	20
Hauptmann, 6 deutsche Lieder. Op. 22	20
Helsted, C., 6 Gesänge. Op. 1	20
Jahn, O., 8 Lieder	15
Keller, C., 4 Gesänge. Op. 45	22½
Kleinwächter, L., 5 deutsche Lieder. Op. 3	15
Kufferath, 6 Lieder von R. Burns. Op. 3	15
Lenz, L., 7 Lieder. Op. 29	22½
— — 3 Gesänge. Op. 30	15
Löwe, C., Legenden für eine Altstimme. Op. 75. 76. à	22½
Marschner, H., Lieder von R. Burns. Op. 107	25
Marxsen, E., 5 Gedichte. Op. 32	17½
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Lieder. Op. 47	25
— — 6 Lieder. Op. 57	25
Meyerbeer, G., 3 deutsche Lieder	20
Reichel, A., 4 Gesänge. Op. 5	15
— — 5 Lieder. Op. 7	15
Reichardt, C. A., 4 Lieder. Op. 6	20
Richter, E. F., 4 Lieder. Op. 9	15
— — 6 Gesänge. Op. 11	25
Rietz, J., 13 Gesänge. Op. 6. 2 Hefte à	22½
Rosenhain, 6 Lieder. Op. 21	15
— — 4 Lieder. Op. 23	10
Schladebach, J., 7 Lieder und Gesänge. Op. 12	20
Schubert, F. L., 4 humoristische Gesänge. Op. 42	20
Schumann, Clara, 6 Lieder. Op. 13	20
Schumann, Rob. u. **Clara**, 12 Gedichte. Op. 37. No. 1. 2 à	20
Stade, W., Lieder. 1ⁿ Heft	20
Stern, J., 6 Gedichte. Op. 10	15
Streben, E., Nachklänge von Eichendorff. 4 Lieder. Op. 8.	20
Thalberg, S., Der Fischer. Letzter Besuch. 2 Gedichte.	15
Truhn, Liebeslust und Leid. Gedichte von Heine. Op. 18.	17½

Für Musik-Vereine.

Im Verlage von **Jos. Aibl** in München ist erschienen:

8—12stimmige Orchester-Musik.

CASINO,

die Musik-Gesellschaft auf dem Lande,

Sammlung von Potpourri's und Favoritstücken aus den neuesten Opern,

zweckmässig eingerichtet für

zwei Violinen, Bratsche, Bass, Flöte, Clarinette und zwei Hörner; ad libitum Violoncelle, Trompeten und Pauken,

von

Hermann Bonn.

Vorläufig bestehen *acht Lieferungen*, nämlich:

1) **Meyerbeer:** *Die Hugenotten*, Potpourri. Pr. 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.
2) **Bellini:** *Norma*, Potpourri. Preis 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.
3) **Kreutzer:** *Das Nachtlager in Granada*, Potpourri. Preis 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.
4) **Bellini:** *Die Puritaner*, Favoritstücke. Preis 3 Fl. 36 Kr. rhein. oder 2 Thlr.
5) **Bellini:** *Die Nachtwandlerin*, Favoritstücke. Preis 4 Fl. 12 Kr. rhein. oder 2 Thlr. 8 Ggr.
6) **Adam:** *Der Postillon von Lonjumeau*, Favoritstücke. Preis 3 Fl. 36 Kr. rhein. oder 2 Thlr.
*) 7) **Pentenrieder:** *Die Nacht zu Paluzzi*, Favoritstücke. Preis 3 Fl. rhein. oder 1 Thlr. 16 Ggr.
8) **Lachner:** *Catharina Cornaro*, Potpourri. Preis 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.

*) Von *Philipp Röth* arrangirt.

Ausserdem sind im *gleichen Arrangement* (von *Hermann Bonn*) veranstaltet:

Ouverturen zu Mozart's Opern, als:

1) *Don Juan.* Preis 2 Fl. 24 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 8 Ggr.
2) *Zauberflöte.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
3) *Entführung aus dem Serail.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
4) *Figaro's Hochzeit.* Pr. 2 Fl. 24 Kr. rhn. oder 1 Thlr. 8 Ggr.
5) *Titus.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
6) *Così fan tutte* (Weibertreue). Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
7) *Idomeneo.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
8) *Der Schauspieldirector.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhn. oder 1 Thlr.

Ferner:

Ouverture und Favoritstücke aus der Oper: *Die Stumme von Portici*, von *Auber*, arrangirt von *P. Röth*. Preis 7 Fl. 12 Kr. rhein. oder 4 Thlr.

Ouverture zu derselben Oper allein, arr. von *P. Röth*. Pr. 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.

Ouverture zu der Oper: *Die Nacht zu Paluzzi*, von *Pentenrieder*, arr. von *P. Röth*. Preis 3 Fl. rhein. oder 1 Thlr. 16 Ggr.

Ouverture zu der Oper: *Zampa*, von *Herold*, arr. von *H. Bonn*. Preis 2 Fl. 24 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 8 Ggr.

Alle soliden Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juli. № 27. 1844.

Inhalt: Musikalische Zustände in Paris. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus London. Aus Prag. Das Gesangfest der Constantia (des Harzsänger-Vereins) zu Nordhausen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Musikalische Zustände in Paris.

(Beschluss.)

Die Salon-Musik.

Salon-Musik haben wir überhaupt erst seit kurzer Zeit. Früher existirte *Kammermusik*, die in ihrer Sphäre insofern Schönes zur Erscheinung bringen konnte, als in dem beschränkten Willenskreise der schaffenden Individuen von Hause aus ein schönes Gleichgewicht der Seele vorhanden war. Die Kammermusik wurde, als sie sich im 16. Jahrhunderte aus dem weltlicher gewordenen Kirchenstyle entwickelte, sowohl dem freiern Ertönen des Ich, als auch der ungebundenen Form zufolge, Mittel für die Emancipation der dramatischen Musik. Später zog man sogar das Concertante mit in ihren Kreis, und so trat sie aus ihrem ursprünglichen Gebiete heraus. Immer aber behielt sie reine Kunstformen als Erscheinungsmittel bei. Zu diesen aber hatte das Fabrikantenwesen von je her einen schlimmen Stand. Es ist eine Consequenz des Frivolen, das überhaupt seit der Prätension der italienischen Castraten in die Musik gekommen ist, dass, ebenso wie der wirkliche Tondichter gezwungen war, den Aufschwung seines Genie's nach dem Willen des Executanten zuzustutzen, das Executantenwesen sich endlich über die Gebühr, namentlich im Salon, geltend machte. Dies Geltendmachen musste ein Mittel haben, zu welchem man die Musik herabsetzte. Die Salon-Musik ist also das Mittel, sich im Salon geltend zu machen, nachdem die Auszeichnung durch weisse Westen, Glacéhandschuhe u. s. w. zu gewöhnlich geworden war. Grosser Fortschritt des Geistes, der seine überfliessende Existenz darin zeigt, dass er zum Mittel für die Erreichung eines solchen Zweckes herabgesetzt wurde! In den Salonstücken nun spiegelt sich ab, was ich als Ingredienz des französischen Geistes bereits oben angeführt habe; nur ist die sonst gesunde Idee des Schönen zu einem verwirrten Begriffe herabgesunken, so dass das französische Schönheitsgesetz sich nur noch im Particulären und nicht mehr in der Conception geltend zu machen sucht. Daher hört man die Phrase: „*Il y a de belles choses là-dedans*“ sehr häufig, wenn es sich um ein Urtheil über das Ganze handelt. Gesetzt, die in den sogenannten Salonstücken niedergelegten Empfindungen wären vom Hause aus gesunde und wahre, gesetzt auch, sie gestalteten sich zu natürlich schönen Formen aus und brächten so das subjectiv Innere zur Erscheinung: ihr Verhältniss zur Kunst wäre bei deren jetzigem Standpuncte ein untergeordnetes. Wohin aber sind dergleichen Producte zu zählen, wenn sie irgend eine kranke lyrische Entäusserung in ungebundener phantastischer Form, irgend ein Schmollen unter dem Namen eines Capriccio, sentimentale Tonphrasen in Benennung eines *Lied allemand* oder Rêverie zur Erscheinung bringen?

Ich habe mich oben schon darauf beziehen müssen, wie eine Entwickelung von dergleichen Zuständen in gemessener Ausführlichkeit hier zu weit führen würde, und wir uns daher mehr mit der sachlichen Darstellung der aus ihnen entstandenen Resultate befassen können.

Allgemeine Zustände. — Concertsaison.

Was von den musikalischen Aposteln in Deutschland kein Brot findet oder sich dem Ernste des vaterländischen Urtheils entziehen will, geht nach Paris. Die eben skizzirten Zustände werden vorgefunden, und die Mittelmässigkeit der Individuen kommt nicht in Gefahr, in Kampf mit denselben zu gerathen. Aus den Zuständen selbst aber haben die hiesigen Verleger ihr *Maass* gewonnen, sie wissen genau, was sie verkaufen und was sie nicht verkaufen. Nachdem der musikalische Apostel das Bureau des Verlegers durch öfteren Visiten genau kennen gelernt und sich so viele journalistische Freunde erworben hat, dass er als ein anderwärts schon gefeierter Componist besprochen wird, nachdem er endlich so und so viel monatliche Steuer für das Aushängen seines Portraits an anderen Musikläden gezahlt hat, erscheint sein Name unter einer gestochenen Etude oder unter einer Rêverie, Fantaisie u. s. w. Am gangbarsten nun sind hier dergleichen Werke, wenn der Componist selbst Virtuos, wo möglich Claviervirtuos ist, und wie es zum guten Tone gehört, das in die Mode Gekommene öffentlich zu hören, so nothwendig ist es für den Salon selbst, Modecompositionen auf den Möbeln liegen zu haben. Betrachten wir nun den Salon als den eigentlichen Mittelpunct des musikalischen Treibens, um uns die Möglichkeit einer so erstaunlichen Masse von Concerten zu erklären. Der Virtuos, der heute öffentlich spielt, wird von Freunden unterstützt, und der Kreis, in welchem er sich bewegt, garantirt ihm immer einen bestimmten Absatz von Billeten. Morgen concertirt der, der gestern unterstützte, übermorgen helfen die Virtuosen von gestern und vorgestern dem con-

certirenden Freunde wiederum aus, was so lange dauert, bis die Leute, die eigentlich im Stande sind, die Entréen von 10 bis 15 Franken zu zahlen, mit dem Frühlinge Paris verlassen. Dies bildet die Disciplin des hiesigen Virtuosenthums. Man ist meist allgemein einverstanden, dass seit Jahren keine an Concerten ähnlich reiche Saison stattgefunden. — Die Kunstgeschichte wird jene Thaten nicht nennen, und auch ich mag in einem Organe, das seit einer Reihe von Jahrzehnten für dieselbe eine so wichtige Rolle spielt, keinen Denkspruch für sie niederlegen.

Jene Immortalitäten brauchen an und für sich keine Vermittelung der Kritik. Ich nenne darum kein einziges dieser Concerte. *Eine* Consequenz aber wird die Kunstgeschichte aus diesem Stadium ziehen müssen, und zwar die, dass jenes Treiben, eine Fortsetzung des bereits vor hundert Jahren in Italien schon begonnenen Virtuosenschwindels, die Geschmacksrichtung zur totalen Verwirrung steigerte, woraus denn das Ignoriren des Bessern und eine allgemeine Hemmung im eigentlich künstlerischen Wirken sich von selbst ergab.

Sehr natürlich ist es, dass die Organe, die den Werth von dergleichen Zuständen besprechen, sich dieser Zustände selbst als Mittel bedienen. Die in den Pariser Musikzeitungen protegirte Künstlerwelt ist diesen Organen, wie sich von selbst versteht, verpflichtet. Aus freiem Antriebe wird nichts Particuläres besprochen. Sie entäussert sich dieser Pflicht nicht etwa im Abonnement, sondern, da sie meist aus executirenden Kräften besteht, unterstützt sie die Verbreitung dieser Organe dadurch, dass sie für die Vortheile mitwirkt, die man den Abonnenten dieser musikalischen Presse bietet. Die Pariser Musikzeitungen veranstalten nämlich Concerte, in welchen sich das, was in Paris spielt und singt und besprochen wird, hören lässt. Man muss es den Concerten der *Schlesinger*'schen Revue et Gazette musicale zum Lobe nachsagen, dass sie, was äussere Ausführung der Tonstücke anbelangt, meist interessant sind. Die *Escudier*'sche France musicale aber erklärt, einen solchen Ueberfluss von Abonnenten zu haben, dass sie ein und dasselbe Concert zwei Mal, für die in zwei Hälften getheilten Abnehmer der Zeitung, zu geben genöthigt ist. — —

Die Conservatoire-Concerte, Beethoven's Symphonieen, Habeneck, das französische Urtheil über das Schöne.

Bewundernswerth, ja zum Erstaunen ist der hohe Grad von technischer Fertigkeit auf den verschiedenen Instrumenten, der sich in Paris kund giebt. So sehr dies mit der mehrfach schon erwähnten Richtung des französischen Geistes zusammenhängt, so entschieden ist eine solche Wirkung im Ensemble, namentlich wenn sie von dem innersten Geiste des Genie's beherrscht und zum Mittel herabgesetzt wird. Am Meisten macht sich jene Wirkung in den grandiosen Concerten des Conservatoir's, oder richtiger, der Societé des Concerts, geltend. Seit Jahren ist viel, und mitunter vortrefflich, über dieses Institut geschrieben worden, und ich beschränke mich deshalb hier nur auf einige allgemeine Bemerkungen. Die Aufführung der *Beethoven*'schen Symphonieen bildet den Mittelpunct ihres Wirkens, und auch in diesem Jahre hatte fast jede Sitzung eine solche zu ihrem Inhalt. Das aus lauter Virtuosen bestehende Orchester wird von *Habeneck* mit dem Geiste einer in den Inhalt eingedrungenen Auffassung geleitet, so dass in der That eine Wirkung erzeugt wird, die ihres Gleichen sucht. *Habeneck's* wesentliche Verdienste um die Verbreitung classischer Musik in Frankreich sollten im Allgemeinen gebührender anerkannt werden. Indess ist er der Evangelist seines Orchesters, und an Anerkennung im engern Künstlerkreise fehlt es nicht, wie bei einem körperlichen Unfalle, den er vor Kurzem erlitten, in der Theilnahme, die sich zeigte, deutlich zu sehen war. Im Allgemeinen aber werden die Romanzencomponisten häufiger besprochen, als er. Sehen wir auf die Gesammtwirkung *Beethoven*'scher Musik in Frankreich, so bemerken wir wiederum das schon erwähnte Zerstückeln der ästhetischen Interessen, anstatt einer Anerkennung höherer Schönheit in der Conception. Die Franzosen sprechen unaufhörlich von den einzelnen Elementen des Schönen in jenen Symphonieen, vom Grandiosen, Majestätischen, Pittoresken, kurz vom Particularschönen, nie aber von der Individualität *Beethoven's* in ihrem Verhältnisse zur Kunst. Was eine solche Symphonie als Process und Entscheidung einer durch den Kampf mit der äussern Erscheinungswelt in sich erregten grossen Natur bedeute, haben die Franzosen bisher noch nicht erfasst. Die Gründe liegen, ich muss mich immer wieder darauf beziehen, in der äussern Richtung ihres Geistes. Zum Beweise für diese nur theilweise ausgeführten Entwickelungen diene auch das historische Factum, dass die Franzosen keine Symphonieen von Bedeutung, als eigentliches Resultat des absoluten Tönens im Innern des Individuums, aufzuweisen haben.

Die Eröffnung der Conservatoirconcerte geschah diesmal mit der Symphonie *Mendelssohn's* in A moll. Das schöne Werk hatte nur theilweisen Erfolg. Am Meisten gefiel das Scherzo in F dur und das Adagio cantabile in A dur. Eine Wiederholung wäre zu wünschen gewesen. Die *Sophocles*'sche Antigone wird, in's Französische übersetzt, mit den *Mendelssohn*'schen Chören dieser Tage im Odeon zur Aufführung kommen.

Paris, den 15. Mai 1844.

Dr. *Felix Bamberg*.

Recensionen.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *A. Oechsner*. Op. 2. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 45 Kr.

In einer Zeit, in welcher der Lieder bekanntlich so viele gedichtet und componirt werden, dass man sie schier so wenig zu zählen vermag, wie den Sand am Meere (denn bei Weitem die wenigsten werden gedruckt), muss es ausserordentlich schwer fallen, das in nicht geringer Anzahl vorhandene Treffliche, ja vielleicht Unübertreffliche zu überbieten. Man muss daher in der Regel schon zufrieden sein, wenn ein Liedercomponist in einem Hefte nicht lauter Nieten, sondern doch wenigstens einen sichern Gewinn bringt — und Letzteres hat der Verfasser

in No. III „Liebchens Auge“ gethan. No. I, „Das Reh“ von Uhland, und No. II, „Rast“ aus Müllers Winterreise, bilden zwar runde, an und für sich achtbare Musikstücke; allein das erste hätte ein mehr jägermässiges Colorit, das andere eine noch mehr winterlich düstere Farbengebung erhalten sollen. Bei tieferem Eindringen in das Gedicht wird der Verfasser leicht selbst inne werden, dass bei diesem Stürmen und Drängen von Aussen und Innen her „Die Rast“ eine blos scheinbare und insofern die Musik zu ruhig bemessen gehalten ist. Das winterlich düster Aufstürmende in dem Gedichte ist die vorherrschende Empfindung, welche der Verfasser hätte schärfer in's Auge fassen und durch eine malerische Begleitungsfigur wiedergeben sollen. Der Verfasser hat unverkennbar über ein ergiebiges Talent zu gebieten, allein er wird sicher um so besser für seinen Ruhm als Liedercomponist sorgen, je tiefer er sich in seine Texte hineinfühlt und je öfter er zu verschiedenen Zeiten die Composition eines und desselben Textes versucht. Selbst den genialsten Componisten sind bekanntlich gerade die schönsten ihrer Lieder keineswegs immer auf den ersten Wurf gelungen. Auch ein Lied lässt sich nicht ohne Geburtswehen schaffen — ja ein Lied gerade am Wenigsten. Die Ausstattung ist löblich.

„Du,“ Gedicht von *C. Bode*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Heinr. Cramer*. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 18 Kr.

Ein artiges Gedicht, in artiger anspruchsloser Polaccaform gegeben, findet immer seine Freunde, wenn es sich auch nicht durch Tiefe und Innigkeit der Empfindung auszeichnet, welche bei diesem Texte auch nicht einmal wohl anzubringen gewesen wäre. Solche Gedichte können hundert Mal, und immer gleich gut componirt werden — wir möchten sie daher adiaphorische oder musikalisch-unschuldige nennen —; und wer behaupten wollte, Herr Cramer habe das vorliegende nicht so gut, als möglich, componirt, der hat es mit uns zu thun.

---

12 Etudes brillantes par *H. Rosellen*, composés pour le Piano(forte) dans le style de la Musique moderne de cet instrument. Op. 60. En II Suites, chaque 2 Fl. Complète 3 Fl. 36 Kr. Ebendaselbst.

In der Musikgeschichte dürfte einst in Betreff der Claviermusik unsere neueste Zeit, d. h. die, seit welcher Beethoven und M. von Weber ihren mächtigen und geistreichen Sonatengriffel niedergelegt haben, vorzugsweise die „Etudenperiode“ genannt werden. Wir wissen nicht, wie lange diese Zeit der Studien u. s. w. noch dauern, oder welches neue höhere Gebilde dereinst aus ihnen hervorgehen wird; allein so viel ist uns klar: einerseits ist durch sie die Technik des Clavierspiels in einer Weise gefördert worden, welche höchst erfreulich ist, anderer seits aber ist es auch wieder eine sehr unerfreuliche Erscheinung, so viele, zum Theil sehr begabte Kunstjünger fort und fort um eine Elementarform sich abmühen zu sehen. Es hat Leute gegeben, welche vor lauter Bäumen den Wald nicht sahen; so kann es geschehen, dass man auch am Ende über dem Etudiren, Studiren u. s. w. ganz und gar das Höchste der Kunst, ja die Kunst überhaupt aus dem Auge verliert. Es ist doch wahrlich nicht mehr Kunst, sondern rein weg musikalisches Kattundruckertalent, wenn ein Clavierspieler beliebige Seiten hindurch eine und dieselbe Figur behandelt; was bei einem Druckmuster die verschiedenen Farben, das sind bei den Etuden die verschiedenartigen Modulationen; das Entzücken, welches in den Salons ein neues Muster in Seide, Spitzen, Westenzeugen u. dergl. erregt, erweckt ganz sicherlich auch eine modische Etude, und beide theilen, dass wir den Vergleich noch weiter führen, auch mit einander — das Loos baldiger Vergessenheit. — Die vorliegenden Etuden verdienen es jedoch theilweise wenigstens nicht; denn abgesehen davon, dass sie allerdings ganz modisch und auf der Höhe des modernen Clavierspiels gehalten sind, kann doch auch ein bereits sehr tüchtiger Clavierspieler noch Manches durch sie lernen. Zu den wirklich lehrreichen Stücken der Sammlung rechnen wir No. 3, No. 10 (man vergleiche hierbei das Hartknoch'sche Werk zur Uebung der Doppelgriffe und Hummel's Clavierschule) und No. 12. Einige dieser Etuden wird man zu weit ausgesponnen und sehr ermüdend finden; andere erinnern an schon bekannte Formen. Immerhin möge man sich, um nichts Modisches zu versäumen, mit dem sehr schön ausgestatteten Werke bekannt machen. *K.*

Nachrichten.

London, den 3. Juni 1844. Am 1. Juni gab *Moscheles* im Vereine mit *Ernst* und *Mendelssohn Bartholdy* im Hannover-Square ein glänzendes Concert, das eine Unmasse von Zuhörern herbeigelockt hatte. Nicht allein die Vereinigung von drei solchen Künstlern war es, welche das Interesse so rege machte, sondern auch die Nachricht, dass eine neue Ouverture (Manuscript) und eine Orgelfantasie, Beides von *Mendelssohn Bartholdy*, darin zur Aufführung kommen sollte. Beide Stücke fielen jedoch aus; das Programm bestand aus folgenden Nummern, deren Anzahl zugleich einen Begriff von der Ausdehnung eines englischen Concertes giebt.

Erster Theil. 1) Ouverture zu *Shakespeare's* Sommernachtstraum, von *Mendelssohn Bartholdy*, unter Direction des Componisten. — 2) Arie aus der Schöpfung von *Haydn*, gesungen von *Staudigl*. — 3) Concert: Allegro, Adagio und Walzer-Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen von *Ernst*. — 4) Ariette: „Arabien, mein Heimathland“ aus Oberon von *C. M. v. Weber*, gesungen von Miss *Dolby*. — 5) Grosses Concert für das Pianoforte in E, componirt und gespielt von *Moscheles*. — 6) Ballade: „By the sad sea weaves“ aus der Oper „Die Bräute von Venedig“ von *Benedict*, gesungen von Mrs. *Shaw*. — 7) Elegie für die Violine, componirt und gespielt von Ernst. — 8) Arie aus Cagliostro von *Adam*: „C'est un caprice,“ gesungen von Mad. *Thillon*. — 9) Sonate für Pianoforte und Violine von *Beethoven, Kreutzern* gewidmet, gespielt von *Moscheles* und *Ernst*. —

Zweiter Theil. 10) Tripelconcert für drei Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Johann Sebastian Bach*, vorgetragen von *Mendelssohn Bartholdy*, *Moscheles* und *Thalberg*. — 11) Arie von *Donizetti*: „L'amor suo mi fè," gesungen von Mad. *Caradori-Allan*. — 12) Grosse Capriee über ein Thema aus *Bellini's* Piraten für die Violine mit Orchesterbegleitung, gespielt von Ernst. — 13) Duett aus der diebischen Elster von *Rossini*, gesungen von Mad. *Thillon* und *Staudigl*. — 14) Zwei Concertstücke (neu) und ein Solo mit extemporirtem Schlusse, componirt und gespielt von *Moscheles*. — 15) Deutsche Lieder: „Auf Flügeln des Gesanges" und „Reiselied" von *Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von *Staudigl*. — 16) Französische Ballade, gesungen von Mad. *Thillon*. — 17) Duett von *Donizetti*: „A figlia incauta," gesungen von Mad. *Caradori-Allan* und Mrs. *Shaw*. —. 18) Finale für das Orchester von *Mozart*.

Die Ouverture des bei seinem Erscheinen lebhaft begrüssten Meisters *Mendelssohn Bartholdy* wurde, bis auf einige Unsicherheit in den ersten Violingängen, gut und feurig ausgeführt, obwohl der Componist sie ohne Partitur dirigiren musste. — *Staudigl* ist als trefflicher Sänger bekannt; indessen scheint er seiner Stimme bisweilen zu viel zuzumuthen. — Grosser Applaus empfing *Ernst* bei seinem Auftreten. Leider wurde dieser treffliche Künstler nach dem Adagio seines Concerts durch Uebelbefinden im Spiel unterbrochen. — Miss *Dolby* verfehlte den Character der *Weber*'schen Ariette, sie nahm das Zeitmaass viel zu schnell. — *Moscheles* spielte sein schönes Concert, obwohl von *Ernst's* Unfalle heftig erschüttert, mit bewundernswürdiger Reinheit und Eleganz und erntete den gebührenden Beifall, in welchen die anwesenden Pianisten ersten Ranges, wie *Thalberg*, *Döhler*, *Mendelssohn Bartholdy*, *Leopold Meyer*, *Benedict*, Mad. *Dulcken*, *Schultz* u. s. w. von Herzen einstimmten. — Nach dem trefflichen Vortrage der *Benedict*'schen Arie durch Mrs. *Shaw* erschien *Benedict* (der das Concert dirigirte) und entschuldigte Mad. *Thillon*, die wegen Unwohlseins ihre Arie nicht singen könnte. „C'est un caprice," riefen Mehrere, und das Programm hatte einen neuen Stoss erlitten. — Mad. *Caradori-Allan* und Mrs. *Shaw* sangen nun ihr Duett.

Jetzt aber kam der Trost für all' das Missgeschick, der Glanzpunct des ganzen Concertes, das Tripelconcert von *Bach*, ursprünglich für drei Clavichorde mit Begleitung von zwei Geigen, Bratsche und Violoncello geschrieben. *Bach*, der Vater von zweiundzwanzig Kindern, hatte bekanntlich seine älteren Söhne zu tüchtigen Clavierspielern gebildet, und dies gab ihm Veranlassung, Concerte für drei oder vier Claviere zu schreiben, worin er eine grosse Kunst in der Combination entwickelte. Das Tripelconcert erschien hier nicht ganz in der ursprünglichen Form: *Moscheles* hatte eine Orchesterbegleitung beigefügt; die Einleitung und das darauffolgende Adagio war aus dem grossen Concert in D moll, das Finale aus dem Concert in E dur genommen. Im Jahre 1837 hat *Moscheles*, so viel wir wissen zum ersten Male, diese wundervolle Tondichtung aufgeführt; damals spielte er sie mit *Thalberg* und *Benedict*. Diesmal wurde sie auf drei *Erard*'schen Flügeln von *Mendelssohn*, *Thalberg* und *Moscheles* vorgetragen. Es waren glorreiche Momente, in denen sich das Hauptinteresse des ganzen Concertes vereinte; man lauschte mit angehaltenem Athem. Von wem war diese Cadenz? von wem das Thema? was war extemporirt? hat *Mendelssohn* ein Thema beigefügt? diese Fragen beschäftigten das Publicum auf's Lebhafteste. Die erste Cadenz führte *Thalberg* aus; es schien dieselbe zu sein, welche *Moscheles* für das Concert 1837 componirt hatte. *Thalberg's* Kraft und Eleganz war ausserordentlich. *Mendelssohn's* Cadenz war ein kleines Wunder; mit einer unbeschreiblichen Macht warf er sie hin, sein Staccato gab der Passage eine Abrundung und einen Gehalt, die sich kaum begreifen lassen. Der Eindruck war ungeheuer und gab sich durch wiederholte Jubelausbrüche kund. Der langsame Satz wurde von *Thalberg* reizend vorgetragen, welcher zuletzt die bedeutendste Partie hatte. Das Finale, ein heiteres Rondo über ein berühmtes Thema, auf die mannichfaltigste und glänzendste Weise genial durchgeführt, rollte wie ein breiter Strom von Melodie und Harmonie dahin; in der Coda brachten die sechs Hände mit diesen Tonmassen eine wahrhaft electrische Wirkung hervor. Unermesslicher Beifall folgte, und der Ruf um Wiederholung liess sich nicht abweisen. Die Pracht der Musik war mit der ächt künstlerischen und glänzenden Ausführung herrlich gepaart. — Nach *Bach's* Concert überliessen wir das Programm seinem Schicksale.

(Nach der Morning-Post.)

Prag. Zum Vortheile der Mad. *Podhorsky* sahen wir zum ersten Male „Linda di Chamounix," grosse Oper in drei Abtheilungen von *Gaetano Donizetti*, die deutsche Uebersetzung nach *Gaetano Rossi* von *Heinrich Proch*. „La grâce de Dieu" verfolgte das Publicum schon in allen möglichen Gestalten, als Melodram, Vaudeville u. s. w., die letzte Maske als Oper ist noch die erfreulichste. Das Libretto ist zweckmässig bearbeitet, mit Einsicht vereinfacht, und der Verfasser hat, um eine Einheit des musikalischen Characters zu erhalten, die komischen Elemente bis auf den zur Schürzung des Knotens unentbehrlichen Marquis de Boisfleury ausgeschieden, wodurch freilich das Ganze etwas monoton wurde. Linda von Chamounix besteht aus den Abtheilungen: 1) die Abreise, — 2) Paris, — 3) die Heimkehr, von welchen unstreitig in musikalischer Hinsicht die Abreise die beste ist. Der Zettel meldet: „Die Handlung geht im Jahre 1760 vor sich," und von daher scheint sich auch der Styl des mitgetheilten Programms zu datiren, das überhaupt vollkommen unnütz war, da das Publicum den „Muttersegen" oft genug sah, um den Inhalt besser zu kennen, als der Verfasser des Programms.

Die Oper, die man nach ihrer elegischen Haltung für ein Opus posthumum des sentimentalen *Bellini* halten könnte, ist mit vielem Fleisse gearbeitet, besonders trefflich instrumentirt, und die melodiösen Motive — mit wenigen Ausnahmen — der Situation und Empfindung, wenn auch nicht immer den Standesverhältnissen der singenden Personen angemessen. Den Wahnsinn hat *Donizetti* in der „Anna Bolena" mit mehr Farbe und Wahrheit gezeichnet; freilich ist auch der Wahnsinn einer unglück-

lichen Königin leichter darzustellen, als jener einer Savoyardin. Wenn nun aber auch Linda unstreitig unter *Donizetti's* beste Leistungen gezählt werden muss, so wird sie sich gleichwohl (in Deutschland wenigstens) kaum jemals eine so grosse Popularität beim Publicum erwerben, als z. B. der „Liebestrank" oder „Lucrezia Borgia." Sie hat für die Menge eine zu schwermüthige Haltung, da selbst die Freude der Savoyarden von einer gewissen Wehmuth umflossen ist; sie zählt weniger Motive, welche sich das Publicum leicht merken kann, als etwa „Die Tochter des Regiments" oder „Belisar." Eine Nummer, die gewiss grossen Effect gemacht haben würde, die erste Cavatine der Linda, welche wir zuerst durch Dem. *Rosetti* kennen lernten und nachher von Fräulein *Riese* im Concerte singen hörten, liess Dem. *Grosser* aus, wodurch auch eine fühlbare Lücke in der ersten Abtheilung entstand. Linda ist in der That eine so anstrengende Partie, dass es einer Künstlerin eben nicht zu verdenken ist, wenn sie sich dieselbe etwas zu erleichtern sucht; doch glauben wir, Dem. *Grosser* hätte — besonders in der zweiten Abtheilung — manche minder dankbare Stellen zu streichen gefunden. Die Ouverture ist mehr lang, als bedeutend, einzelne Theile derselben machen sich zu breit und zerreissen das Ganze, das auch keinen grossen Effect hervorbringt. Die Introduction beginnt mit einer hübschen Chorpreghiera hinter der Scene (wie überhaupt in dieser Oper sehr viel gebetet und hinter den Coulissen gesungen wird); hierauf folgt die Scene zwischen dem Pachter und seiner Frau, zu welcher die ziemlich grelle Sortita des Marquis mit Chor keinen angenehmen Contrast bildet. Höchst rührend und ausdrucksvoll ist die Ballade des Pierrotto, die sich wie ein goldener Faden durch die Oper durchschlingt, in der Grundidee aber aus *Pergolese's* Stabat mater entlehnt ist (doch passt sie hierher fast besser, als in jenes geistliche Musikstück), während das Duett zwischen Arthur und Linda im gewöhnlichen italienischen Zuschnitt unter die dankbarsten — der Schluss des Allegro muss jedesmal wiederholt werden — wenn auch nicht eben unter die solidesten und characteristischsten Piecen der Oper gezählt werden muss. In dieselbe Classe gehört auch das lange Duett zwischen Anton und dem Rector in vier Sätzen wie eine Symphonie, dessen Allegro, bedeutend an die Verschwörungsscene in den Hugenotten mahnend, eine Preghiera im — Tempo di marcia (!) enthält. Unstreitig die vortrefflichste Nummer sowohl in Erfindung als Durchführung und zumal in der Instrumentation ist das Finale der ersten Abtheilung, wenn gleich auch dieses stark an einen Chor in *Gluck's* „Orfeo ed Euridice" erinnert. *Donizetti* ist unstreitig ein belesener Compositeur! „Paris" heisst die zweite Abtheilung, die der ersten weit nachsteht, und, weil wir uns in diesem Sünden-Babel befinden, wird auch hier weniger gebetet, als in dem frommen Thale von Chamouny. Hier dürfte das Duett zwischen Linda und Pierrotto das Beste des ganzen Actes sein. In dem Duett zwischen dem Marquis und Linda geht „Lucrezia Borgia" ganz gemüthlich Hand in Hand mit dem „Elisir d'amore," und Arthurs Arie gehört unter das Gewöhnlichste, was die neue italienische Musik hervorgebracht hat. Das ungeheuer fatigante Finale hat sehr schöne Stellen und einen frappanten Schluss, doch ist es für diese Situation zu reich mit Coloraturen ausgestattet, wahrscheinlich eine Folge der grossen Virtuosität der Mad. *Tadolini*, für welche die Linda geschrieben ist. Die dritte Abtheilung hat abermals sehr schöne Einzelnheiten, vorzüglich die zwei frischen und lebendigen Chöre und das Finale.

Linda ist unstreitig eine der schwierigsten Opernrollen, da sie leidenschaftliches Pathos mit einer virtuosen Technik vereint, und Dem. *Grosser* hat sich in ihr eine Bereicherung ihres Repertoirs erworben, die sie kühn und zuversichtlich neben ihre Agathe, Rezia, Alice, Beatrice (Gibellinen), Ginevra und Lucrezia stellen kann. Sie ist gleich trefflich in Gesang und Spiel, indem sie schon im unschuldvollen Liebesglücke der ersten Abtheilung die bange Ahnung hereinschimmern lässt, und in den zierlichen Fiorituren, wie in den Ausbrüchen tödtlichen Schmerzes ihre herrliche Stimme mit gleicher Herrschaft bemeistert. Nach Dem. *Grosser* müssen wir zuvörderst Dem. *Schwarz* (Pierrotto) erwähnen, welche diese kleine aber wichtige Partie mit dem schönsten Schmelz, Gefühl und Ausdruck vortrug. Pierrotto befindet sich eben in der eigenthümlichen Stimmlage der jungen Künstlerin, und zeigt ihr die Bahn, von welcher sie nicht abweichen soll, wenn sie sich gleich nicht so schnell ein grosses Repertoir bilden wird, als manche ihrer enthusiastischen Verehrer wünschen, die ihr sogar den „Otello" zutheilen (!?). Romeo wird sie vor einem solchen Irrwege gewarnt haben, und es dürfte sogar der Erhaltung und Pflege ihrer jugendlichen Stimme sehr zuträglich sein, wenn sie in der ersten Zeit nicht zu viel beschäftigt wird. Die Benefiziantin Mad. *Podhorsky* hatte die ganz unbedeutende Partie der Marthe übernommen, die wohl kaum auf einer zweiten deutschen Bühne eine solche Repräsentantin finden dürfte. Herr *Kunz* (Pachter) moderirte seine gewaltige Stimme mit vielem Glücke, nur in der Fluchscene trägt er manchmal etwas stark auf. Den Rector gab das erste Mal Herr *Schüttky* recht wacker, in der Reprise übernahm (als Benefiziant) die Rolle Herr *Strakaty*, für dessen weichere und runde Stimme sie sich besser eignet. Den Marquis stellte Herr *Brava* mit vielem Fleisse vor, und wirkte mit seiner kräftigen Stimme, wenn er gleich in seinem bisherigen Rollenkreise kaum Gelegenheit fand, sich die Feinheit und äussere Noblesse zu erwerben, welche dazu gehört, dieser Partie das möglichste Interesse zu verleihen. Graf Arthur von Sirval erfordert unerlässlich eine jugendfrische Stimme, welche unser musikalisch gebildeter Herr *Emminger* nicht mehr hat. In dem ersten Duett wollte er in der ersten Aufführung à la Moriani singen, und wurde — vollkommen unhörbar. Die Oper gefiel allgemein und Dem. *Grosser* wurde theils allein (nach der zweiten Abtheilung immer drei Mal), theils mit Dem. *Schwarz* und den Herren *Kunz* und *Emminger* unzählige Male hervorgerufen, und das Theater ist bei jeder Wiederholung voll.

Herr *Schüttky* wählte zu seinem Benefiz den ersten Act aus den „Puritanern," worin er den Richard gab, der für seine Stimme und Individualität nicht passt. Hierauf folgte der *dritte* Act aus „Lucrezia Borgia," grosse Oper in *zwei* Acten, nebst einem Vorspiele. Das Haus war

leer, wie man bei dem Ueberdrusse an solchen Fragmenten leicht voraussehen konnte.

Heute beginnt Dem. *Löwe* aus Hamburg ihre Gastdarstellungen mit der Agathe im „Freischütz."

Als Nachzügler der diesjährigen Concertsaison kamen noch drei musikalische Productionen: 1) die musikalisch-declamatorische Academie zum Vortheil der Blindenanstalt, worin vom Orchester des Conservatoriums *Kittl's* Jagdsymphonie und *Mendelssohn Bartholdy's* Ossianouverture, nicht minder trefflich vorgetragen, als im Conservatoriumsconcert, wiederholt wurden. Neu war ein Lied von *Uffo Horn*, componirt vom Director *Kittl*, und vorgetragen von Dem. *Schwarz* — ein Künstlertrifolium, welches nur etwas Gutes erwarten liess und darbrachte. 2) Das Abschiedsconcert des wackern *Ernst Neswadba*, der so eben eine Kunstreise angetreten hat; Herr *Neswadba* begann nach der Ouverture zur Oper: „Johann von Paris" von *Boieldieu* mit: „Heimathsklänge" (der Gräfin *Elise Schlick* geweiht), Potpourri über böhmische Motive; dann spielte er noch ein „Souvenir de Vieuxtemps" (Herrn *Anton Grund* gewidmet), Fantaisie caprice für die Violine, und wirkte in den Quartettvariationen über das österreichische Volkslied von *Jos. Haydn* mit. Herr *Neswadba* gehört unter die ausgezeichneten Erscheinungen der Zeit: er ist ein musikalisches Genie, das durch eine seltene Energie und Jugendfrische frappirt und überrascht, und dem eine grosse Zukunft nicht ausbleiben kann, sobald sich das Starke mit dem Zarten verschmolzen haben wird. Zwei andere Instrumentalpiecen waren: Lied ohne Worte für Pedalharfe von *Parish-Alvars*, vorgetragen von Fräul. *Anna Claudius*, und Concertvariationen über ein Thema aus der Oper: „Der Liebestrank" von *Donizetti* für Piano von *A. Henselt*, vorgetragen von Fräul. *Mary Boucifet de Moricourt*. Fräul. *Bertha Maccasy* entfaltete in einer grossen Arie aus der Oper: „Anna Bolena" von *Donizetti* ihre schönen Mittel; doch haben wir, seit wir sie das letzte Mal hörten, keinen Fortschritt von Kunstfertigkeit an ihr entdecken können. Ein wahres Finis coronat opus war das Concert zur Namensfeier der Erzherzogin Sophie im Waldstein'schen Saale, das die Sophieen- und Cäcilienacademie mit vereinten Kräften unter Leitung des provisorischen Directors Herrn *F. Skraup* gab, welches ausschliessend aus Gesangnummern bestand. Jedes dieser Institute hat uns bewiesen, dass seine Chöre wahrhaft beneidenswerth sind, man kann also leicht denken, welche imposante Tonmasse aus diesem Verein bei musterhafter Leitung sich entfaltete. Alle Nummern waren trefflich einstudirt, und der Beifall bildete von einer zur andern ein wahres Crescendo. Das Concert begann mit *Mendelssohn Bartholdy's* energischer „Walpurgisnacht," auf welche ein böhmischer Chor von *Titl*: „Die Einweihung des Salomonischen Tempels" folgte; *Händel's* unerreichtes und unerreichbares „Hallelujah" aus dem „Messias" und ein *Veit'*scher Chor: „Gruss" in böhmischer Sprache mussten wiederholt werden, und das ungeheuer schwierige „Gloria" aus *Spohr's* grosser Messe bildete den erfreulichsten Schluss. Die Solopartieen hatten Dem. *Schwarz* und die Herren *Emminger*, *Schütky* und *Strakaty* übernommen, zu denen sich im Gloria noch Mad. *Podhorsky* gesellte.

Gesangfest der Constantia (des Harzsänger-Vereins) zu Nordhausen am 29., 30. und 31. Mai 1844.

Die edle Kunst des Gesanges hat von je her an den Bewohnern des Harzes und Thüringens vorzugsweise Freunde und Jünger gehabt und, zumal in unserer Zeit der Vereine, ihr bindendes Moment, bei der durch die vielen politischen Grenzen Thüringens und des Harzes ungefährdeten deutschen Gesinnung der Sänger, in zwei grossen Vereinen: dem Thüringer Sängerbunde, welcher in Erfurt seinen Centralpunct hat, und in der Constantia, dem Harzsängerbunde, zur Zeit in Nordhausen wurzelnd, geltend gemacht. Der letztere, als der ältere Verein, fand bereits im Jahre 1838 durch einen Aufruf des Herrn Oberförsters *Brinkmann*, sonst zu Clausthal, jetzt zu Elbingerode, und des Herrn Musikdirectors *Rothe*, sonst zu Clausthal, jetzt zu Oldenburg, seine Begründung und hat bisher, bald in grösserer, bald in beschränkterer Ausdehnung, seine Lebenszeichen in den Sängerfesten auf der Burg Scharzfels 1838 und 1839, zu Nordhausen 1840, Osterode 1841 und Duderstadt 1843 abgegeben. Da jedoch die Constantia bei einem zu lockern Verbande bis dahin ihrem Namen nicht ganz entsprach, so gab bei dem vorjährigen Duderstädter Gesangfeste die dortige Liedertafel den ersten Impuls zu einem festen, organischen Verbande, und die Nordhäuser Liedertafel übernahm es auf allgemeines Andringen, diesen Verband durch statutenmässige Organisation in's Leben zu rufen und in ihren Mauern das erste statutenmässige Gesangfest der Constantia abzuhalten. Ein solches ist nun, nachdem sich die Liedertafeln von Halberstadt, Quedlinburg, Blankenburg, Elbingerode, Clausthal, Zellerfeld, Osterode, Goslar, Herzberg, Lauterberg, Duderstadt, Bleicherode, Ilfeld, Sondershausen, Rossla und Nordhausen zur Constantia fest verbunden, durch deren vereinte Kräfte zu Stande gekommen. Nachdem die Gunst des lieblichen Mai's auch für seine letzten Tage, auf welche das Gesangfest anberaumt war, die Hoffnungen der Sangesbrüder hoch gespannt hatte, trat leider mit dem 28. Mai ein andauerndes Regenwetter ein, das am 29. die heranziehenden auswärtigen Sänger, bei meistens weiten und beschwerlichen Reisen, sehr unangenehm berühren und einen Theil derselben, namentlich von Goslar, Blankenburg, Clausthal und Zellerfeld, ganz zurückhalten musste. Gleichwohl fanden sich am Nachmittage des 29. in Nordhausen 320 Sänger treulich und ihrem Bundesnamen entsprechend zusammen, die unter Kanonendonner und Fahnenfluge sich brüderlich begrüssten und alsbald um 4 Uhr zur Generalprobe in der St. Blasiuskirche, in welcher für die Sänger und Instrumentalisten ein eigenes Orchester erbaut war, anschickten. Zur Aufgabe hatte für ihr am folgenden Tage abzuhaltendes grosses Kirchenconcert die Constantia sich folgende Tonstücke gestellt: 1) das von *Giesebrecht* gedichtete, von Dr. *Löwe* componirte und von *Sörgel* instrumentirte Oratorium für Männerstimmen: Die Apostel von Philippi. 2) Die Arie für Bariton aus dem Oratorium: Paulus von *Mendelssohn Bartholdy*: Gott sei mir gnädig u. s. w. 3) Recitativ und Arie für Tenor aus dem

Oratorium: Die Schöpfung von *J. Haydn*: Und Gott schuf u. s. w. Mit Würd' und Hoheit angethan u. s. w. 4) Einen von *Abel* gedichteten und von *Sörgel* componirten und instrumentirten Hymnus. Der Musikdirector *Sörgel* zu Nordhausen, Generaldirector des Gesangs der Constantia, nahm in der Probe sofort die Gesangkräfte, so verschiedenartig sie auch vorbereitet und zusammengestellt waren, tüchtig zusammen, und seiner energischen und umsichtigen Leitung und unterstützenden Instrumentation gelang es, die Sänger sehr bald zu einem trefflichen Ensemble zu verbinden, so dass um 7 Uhr die Sängerschaar nach sehr wohl bestandener Probe, froh den Leistungen des folgenden Tags entgegensehend, zu einem heitern Sängerschmause, der durch einzelne Gesangpiecen und Toaste gewürzt wurde, sich begab, und schwer zum zeitigen Bezuge der Nachtquartiere, zur Erstarkung für den folgenden Tag, zu bringen war.

Am 30. Mai, dem eigentlichen Gesangfesttage, traten die sämmtlichen Directoren der Vereinsliedertafeln Morgens 6 Uhr zusammen, um die von dem Vorsteher der Nordhäuser Liedertafel, Pastor *Abel*, entworfenen Constantia-Statuten zu prüfen und festzustellen und zugleich über das künftigjährige Gesangfest, das zu Halberstadt Statt haben soll, sich zu einigen. Um 9 Uhr hatten sich sämmtliche Liedertafeln mit ihren Fahnen auf dem Platze des Könighofs versammelt und eröffneten das Fest mit einem sehr feierlich und würdig gesungenen Chorale, nach der von einem ehemaligen Nordhäuser Musikdirector *Willing* componirten Melodie: Wie gross ist des Allmächt'gen Güte u. s. w., worin der Herr um das Gelingen des auch zu seiner Ehre veranstalteten Festes angerufen wurde. Denkwürdig wird es den Sängern immer bleiben, dass von da ab, obwohl die Wettergläser noch tiefer gesunken waren und der Himmel mit fortdauerndem Regen drohte, das missgünstige Regenwetter nicht nur nachliess, sondern während des Kirchenconcertes ganz endete und dem schönsten Sonnenscheine Platz machte. Vom Königshofe bewegte sich die Constantia im geordneten Zuge in die St. Blasiuskirche, wo alsbald das Concert mit dem *Löwe*'schen Oratorium: Die Apostel von Philippi begann. Herrlich war es, dieses tiefgedachte, systematische Tonwerk in einem Gusse vor der viel- und tiefbewegten Seele vorübergehen und die Solopartieen sowohl, welche Sängern aus der Sondershäuser, Ilfelder und Nordhäuser Liedertafel zugetheilt waren, als die Chöre, ebenso mit wahrem gesanglichen Bewusstsein, als mit Kraft, Rundung und Präcision durchgeführt zu sehen. Die Arie aus dem Oratorium Paulus wurde von dem Herrn Gesanglehrer *Bogenhardt* von der Halberstädter Liedertafel, dessen effectreicher, kräftiger Bariton in der Constantia weit hervorragt, besonders in dem köstlichen Gegensatze des anfänglichen und schliesslichen Adagio und dem dazwischen liegenden Allegro maestoso vortrefflich vorgetragen. Wahrhaft hinreissend sang darauf der Herr Musikdirector *Wolff* aus Halberstadt mit seinem eben so schön geschulten, als markig-innigen Tenor das Recitativ des Uriel aus der Schöpfung: Und Gott schuf den Menschen u. s. w. und die Arie: Mit Würd' und Hoheit angethan u. s. w. Hätte es der Ort gestattet, so würde das durch seinen Vortrag wahrhaft entzückte Publicum seinem innig bewegten Herzen durch den lebhaftesten Applaus Luft gemacht haben. Dennoch wurde diese Leistung durch den genial componirten und wahrhaft heroisch instrumentirten Hymnus, womit das Concert schloss, überwogen. Mit immer wachsender, seelenvoller Begeisterung sangen die Sänger diesen durch Chöre, Quartette und Solostimmen, letztere der Duderstädter, Halberstädter und Nordhäuser Liedertafel entnommen, reich schattirten Hymnus, so dass bei dem Schlusse der mächtigen, von 320 hochbegeisterten Sängern gesungenen Fuge das Publicum von den gesteigerten Hochgenüssen des Gesangs wahrhaft überwältigt war und selbst die anspruchsreichsten Kunstfreunde dem ganzen Concerte einen hochbefriedigenden Grad von Vollendung zusprachen. Zu bedauern war nur, dass das bis zum Concerte ungünstige Wetter die Theilnahme, besonders des auswärtigen Publicums, sehr geschmälert hatte.

Am Nachmittage, um 3 Uhr, versammelten sich die Sänger auf dem Markte, und zogen, jede Liedertafel mit ihrer Fahne, unter Führung zweier Musikchöre, nach dem grossen und schönen Platze im Gehäge, wo die Sänger zuerst in einem grossen Carré das grosse *Reichardt-Arndt*'sche Lied: Was ist des Deutschen Vaterland u. s. w. sangen und sich sodann in die Schranken des für 1000 Personen mit Tischen und Bänken, und mit einem Orchester versehenen abgegrenzten Raums begaben. Hier traten die einzelnen Liedertafeln in alphabetischer Ordnung mit sehr verschiedenartigen Gesängen vor einer fast übergrossen, wogenden Zuhörerschaft auf und wurden sodann von den biedern und gastfreien Nordhäusern freundlichst bei einem vielgestaltigen und reichlichen Picknick gespeist und getränkt. Spät in der Nacht erst verliessen die frohen Massen den heitern Tummelplatz.

Der folgende Tag, der 31. Mai, wurde als eine Nachfeier für die zurückgebliebenen Sänger, besonders der wackern Halberstädter Liedertafel, mit mancherlei geselligen Freuden hingebracht und schloss im Theater mit einer höchst solennen dramatischen Unterhaltung, mit eingelegtem Ballette, von den Sängern, vorzugsweise der Halberstädter Liedertafel, aufgeführt, und endlich mit einem, freilich durch Ueberfüllung des Raumes etwas gelähmten Balle.

So viel bekannt, ist selten ein Sängerfest in allen seinen Theilen, sowohl von den Sängern, als vom Publicum mit so ungetheiltem Wohlgefallen aufgenommen worden, und es stellt sich in demselben für die Zukunft der Constantia ein sehr erfreuliches Prognosticon heraus, das sich im nächsten Jahre in Halberstadt und der Reihe nach in allen Orten der Constantia freundlich erfüllen möge!

Feuilleton.

Am Pfingstmontage wurde in Gmünd ein grosses Lieder- und Turnfest begangen, woran, ausser dem dortigen, auch die Gesang- und Turnvereine von Stuttgart, Ellwangen und anderen würtembergischen Städten Theil nahmen.

Donizetti hat den portugiesischen Orden der unbefleckten Empfängniss erhalten.

Das diesjährige pfälzische Musikfest soll in den ersten Tagen des Monats August in Zweibrücken unter Direction *Mendelssohn Bartholdy's* gefeiert werden.

Bekanntlich hatte sich in Dresden ein Comité zum Empfang und zur Bestattung von *Carl Maria von Weber's* Asche gebildet, die von England hierher geschafft werden soll, und zwar auf Kosten der katholischen Geistlichkeit von Moorfield Chapel. Am 10. Juni nun ist *Weber's* ältester Sohn, Ingenieur in preussischen Diensten, nach England gereist, um sich die Gebeine seines Vaters übergeben zu lassen und sie nach Dresden zu geleiten. Nach Beendigung der Trauerfeierlichkeit wird der Comité seine Wirksamkeit auf Errichtung eines Denkmals für *Weber* wenden.

G. Preyer ist zum Director des Conservatoriums der Musik zu Wien ernannt worden.

In Worcester starb der rühmlichst bekannte Organist an der dasigen Kathedrale, *M. Clarke*.

Die bekannte Sängerin *Osmond*, ehemalige Miss *Bruce*, welche mit einer englischen Sängergesellschaft vorigen Sommer nach Calcutta ging, ist daselbst an der Cholera gestorben. Die mit ihr abgegangene Gesellschaft gab nur wenige Vorstellungen in Calcutta und reiste dann weiter nach Bombay.

Friedrich Schneider ist zum Mitgliede des Pariser Conservatoriums der Musik ernannt worden.

In dem ungeheueren Gebäude für die diesjährige Pariser Industrieausstellung soll nach Beendigung derselben ein Riesenmusikfest unter *Hector Berlioz'* Leitung Statt finden. Die deutsche, französische und italienische Schule wird dabei vertreten werden. Der erste Tag ist der edleren Musik bestimmt; am zweiten sollen Modeouverturen, *Strauss*'sche Walzer, Quadrillen, Polka's, Galop's zur Aufführung kommen. Die Chöre, durch Schüler der Volksschulen verstärkt, sollen auf 1200 Personen gebracht werden.

Am 16. Juni starb in Coburg der bekannte Violinist Kammermusikus *Eichhorn*, 22 Jahre alt.

Ankündigungen.

Schulen, Studien, Uebungsstücke
für das
Pianofortespiel
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig,
zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Adam, 50 Uebungsstücke von fortschreitender Schwierigkeit (2r Theil der Pianoforteschule des Conservatoriums der Musik in Paris). 2 Thlr.
— — Auswahl grösserer Uebungsstücke von Bach, Clementi, Händel u. s. w. mit Fingersatz (3r Theil des Conservatoriums der Musik in Paris). 1 Thlr. 15 Ngr.
Chopin, F., 12 Etudes. Op. 25. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr. Einzeln à 5 — 12½ Ngr.
Clementi, M., Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices. Vol. 1. u. 2. à 2 Thlr. 20 Ngr. Vol. 3. 3 Thlr. Complet 8 Thlr. 10 Ngr.
Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Etude en 42 Exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond. Partie I. 2 Thlr.
— — Suite ou 2me Partie de l'Etude. 2 Thlr.
— — Dulce et Utile, ou 6 pet. Etudes. Op. 55. 1 Thlr. 15 Ngr.
Czerny, C., Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterhaltende Uebungsstücke. Op. 684. 4 Hefte. à 1 Thlr. Einzeln No. 1—24. à 7½ Ngr.
Dussek, Pianoforteschule. 1 Thlr.
— — 12 Leçons progress. Liv. 1. 2. à 22½ Ngr.
Duvernoy, J. B., 24 Etudes mélodiques, faciles et doigtées pour les petites mains. Op. 61. Liv. 1. 2. à 25 Ngr.
— — Ecole du mécanisme. 15 Etudes comp. expressement pour précéder celles de la Vélocité de Czerny. Op. 120. 1 Thlr. 10 Ngr.
Henselt, A., 12 Etudes de Salon. Op. 5. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr. Einzeln No. 1 — 12. à 5 — 15 Ngr.
Kalkbrenner, F., Etudes faciles et progressives calculées de l'indépendence aux doigts. Op. 169. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.
Klengel, 15 Leçons progress. Op. 21. Liv. 1. 1 Thlr. Liv. 2. 1 Thlr. 10 Ngr.
Knorr, J., Materialien für das mechanische Klavierspiel, in einer vollständigen und geordneten Sammlung. broch. 2 Thlr. 15 Ngr.
Müller, A. E., Uebungsstücke mit vorgezeichneter Fingersetzung. 1s Heft. 20 Ngr.
Passy, 5 Etudes d'une difficulté extrême. 10 Ngr.
Pianofortesehule des Conservatoriums der Musik in Paris herausgegeben von L. Adam in 3 Abtheilungen. 5 Thlr.
Rosenhain, J., 24 Etudes mélodiques. Op. 20. Liv. 1. 2. 3. à 20 Ngr.
Stelbelt, Méthode ou l'art d'enseigner cet instrument. Französisch und deutsch. 2 Thlr. 15 Ngr.
— — Etude contenant 50 Exercices de différents genres. Liv. 1. 2. à 2 Thlr.
Wielhorski, 2 Etudes. Op. 7. 20 Ngr.
Thalberg, S., 12 Etudes. Op. 26. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr. Einzeln No. 1 — 12. à 7½ — 12½ Ngr.
Wohlfahrt, H., Kinderklavierschule oder musikalisches A, B, C- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. 1 Thlr.
— — Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet, und nach methodischen Grundsätzen seiner Kinderklavierschule bearbeitet. 3 Hefte. à netto 15 Ngr.
Wolff, E., L'Art de l'Expression. 24 Etudes faciles et progress. ou introduction à celles Op. 10 et 25 de Fr. Chopin et Op. 20 et 50 de l'auteur. Op. 90. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Drei Lieder
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt und
Herrn Joseph Derska,
Kurfürstlich Hess. Hof-Opern-Sänger,
freundschaftlichst zugeeignet von
Carl Häser.
Op. 6. Preis 12 Sgr.

Unter der Presse befindet sich von demselben Componisten:

Vier Lieder
für vier Männerstimmen.
Erstes Heft. Preis der Partitur und Stimmen 15 Sgr.
Cassel, im Juni 1844.
J. Luckhardt'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Musik-Anzeige.

In **Helwing**'scher Hofbuchhandlung in Hannover ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Stolze, H. W., Der 15. Psalm für den vierstimmigen Männerchor. Op. 36. Partitur 5 Ngr., Stimmen 5 Ngr.
— — 120 Orgelvorspiele zu den bekanntesten Choralmelodieen. Op. 31. 1 Thlr. 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juli. № 28. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung u. Beschluss.) — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Aus Hamburg. — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Es muss auffallen, dass bei dem grossen Interesse, welches sich unter den jüngeren Künstlern gegenwärtig ziemlich allgemein für *Bach* kund giebt, dessen Kirchenmusiken noch nicht die ihnen gebührende Verbreitung gefunden haben, und dennoch bieten sie, wie oben anzudeuten versucht wurde, so allseitigen Stoff für Studium und Genuss in überreichem Maasse dar. Wie sehr sich auch die Passionsmusik nach dem Matthäus verbreitet hat und durch viele Aufführungen in's Leben gerufen worden ist, die Berichte über Aufführungen *Bach'*scher Cantaten sind selten, und doch ist es eben hauptsächlich *Bach*, welcher Kreisen gebildeter Kunstfreunde Gelegenheit zu fortgesetzter Entwickelung ihrer Kräfte neben stets erneuter geistiger Anregung giebt. — *Bach's* Gesänge sind eben nicht leicht zu singen, und ihre Ausführung mit vollem Orchester bietet allerdings Schwierigkeiten, wenn sie ihre volle Wirkung machen sollen. Die letzteren sind aber nicht unbesiegbar, und die Sänger kehren gern zu *Bach's* Werken zurück, wenn sie nur einmal die Weihe von ihm empfangen haben. Ich bin weit davon entfernt, unserer jetzt auch in Deutschland sehr tüchtig ausgebildeten Gesangkunst die Befähigung für unseres Meisters Gesänge abzusprechen; aber selbst wenn das Technische auf ganz schulgemässe Weise, unbeschadet und ohne Anstrengung der Stimmen (namentlich des laute Klage führenden Tenors) überwunden ist, wenn Alles äusserlich correct dasteht, ist der Aufgabe noch keineswegs entsprechend Genüge geleistet. Obwohl es sich ganz von selbst versteht, dass der blos correcte Vortrag eines Gedichts von dem geist- und sinnvollen übertroffen wird, und Jeder, der solchen unternimmt, stets den letzten im Auge hat, so finden wir doch, dass man sich namentlich bei älteren Tonwerken nur zu häufig mit jenem begnügt, und sich eben entsetzlich verwundert, wenn aus den bewegten Tönen nichts sprechen will. — „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen," lässt *Goethe* seinen Dichter im Prolog zum Faust erinnern; diese Warnung ergeht auch an Jeden, der sich unserm Meister naht. Doch „trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor;" aber dieser muss erkannt, dieser begriffen, dieser in Fleisch und Blut gedrungen sein, dann wird er durch sich selbst sprechen können. Die schwarzen Klekse, nach Höhe und Tiefe, nach ihrer Dauer und allenfalls mit abwechselnder Stärke und Schwäche in Töne umgewandelt, thun es nicht allein; ihr Sinn, ihre innere Beziehung zu einander, mit einem Worte, ihr geistiger Gehalt muss gefühlsdurchdrungen aufgefasst sein, wenn sie aussagen sollen, was sie enthalten. — Ohne mich hier auf ein Weiteres einlassen zu wollen, werde nur bemerkt, dass man selten zum Ziele kommen wird, wenn man, ohne mit seinem ganzen Wesen genau vertraute Sänger zu haben, gleich mit vollem Chore an *Bach's* Werke geht, und selbst dann wird die Auffassung der Hauptthemata am Besten durch Vorsingen anzudeuten sein. Auch kann der Ausführende durch Hinzufügung dynamischer Beziehungen, welche bekanntlich allen *Bach'*schen Werken fehlen, unterstützt werden, wobei jedoch alles Chargirte zu vermeiden ist. — Da seine Stimmen alle real, selbständig sind, einen prägnanten melodisch scharf ausgeprägten Inhalt in sich tragen, so ist es am gerathensten, zu jedem neuen Werke zuerst mit den einzelnen Stimmen zu treten; ist jede mit dem Gange der Melodieen und ihrem sinngemässen Vortrage vertraut, so macht sich das Zusammensingen von selbst, und jede Unebenheit wird leicht als eine nur scheinbare mit kleinen Wiederholungen beseitigt, wobei das an der einzelnen Stimme gewonnene Interesse sich bald auch auf die übrigen und das Ganze ausdehnt. Dagegen ist das Erfassen des Einzelnen aus dem zuerst gehörten Ganzen bei Weitem schwieriger, und dürfte, statt anzuregen, eine doch nie gleichgestimmte Menge leicht ermüden und von dem eigentlichen Ziele abwenden. — Ein inneres Gesammeltsein ist bei der Ausführung *Bach'*scher Werke unerlässlich nothwendig und jeder einzelne Chorsänger muss neben der vollständigsten Lösung der technischen Aufgabe in dauernder geistiger Thätigkeit dabei beharren. Deshalb werden *Bach'*sche Gesangwerke auch in der vollendetsten technischen Ausführung von nur für diese allein beschulten und angeregten Knaben und Jünglingen nie die eigentliche volle Wirkung machen und, wie wir dies so oft gehört haben, den Zuhörer von dem tiefsinnigsten Werke kalt entlassen. Wollte man einwenden, dass *Bach's* Werke den Ausführenden grösseren Genuss gewähren, als dem Zuhörer, so muss das zugegeben werden; allein dies findet im Grunde bei jeder Musik statt. Ohne geistige Thätigkeit lässt sich ein Kunstwerk weder vortragen, noch durch Hören geniessen, und der Vortragende

kann nie mehr darin gehen, als er geistig zu beleben, der Hörer nie mehr geniessen, als er aufzufassen versteht. Dazu müssen Beide sich heranbilden. — Wie gross und segensreich aber nun auch der Einfluss ist, welchen die Wiederbelebung der Gesangwerke unseres Meisters in den gebildeten Kreisen der Gesangvereine und Singacademieen ausübt, so ist es doch vor Allem wünschenswerth, dass sie im evangelischen Deutschland überall wieder an ihren Platz, in die Kirche, treten. Hier ist ihre eigentliche Heimath, und hier nur allein in Verbindung mit der gesammten heiligen Handlung sollen sie das Herz für das Wort der Predigt eröffnen oder ihren Eindruck befestigen. *Berlioz* hat vollkommen Recht, wenn er von der Aufführung der Passionsmusik zu Berlin sagt, sie sei kein Concert, sondern ein Gottesdienst gewesen. Auch eignet sich die äussere Anordnung des grössten Theiles von ihnen mehr für einen kleinen und darum leichter für ihn zu beschulenden Chor, als für den grösseren Verein. Ein Paar Flöten oder Oboen, denen eine selbständige Stimme neben dem Chor gegeben ist, werden von einer Sängermasse erdrückt, und doppelte oder vervielfachte Besetzung vermag das ursprüngliche zum Grunde gelegte Verhältniss nicht wieder herzustellen. Es kann hiermit nicht gemeint sein, den so ehrenwenwerthen Bestrebungen der neuen Kunst für die Kirche Einhalt zu thun oder sie irgend wie zu beschränken; die in glaubensvollem Ausdrucke nie zu übertreffenden Muster evangelischer Kirchenmusik dürfen aber nie ganz daraus verschwinden, sie müssen wieder in ihre vollen Rechte treten, und Aller Blicke wenden sich jetzt vertrauungsvoll auf *Mendelssohn*, dem die ehrenvolle Aufgabe geworden, in der Hauptstadt des preussischen Staates der Tonkunst wieder den ihr so lange entzogenen Platz zu verschaffen. Von ihm, von seinem künstlerischen und verständigen Eingreifen ist das Schicksal der kirchlichen Tonkunst für die ganze Zukunft abhängig. Wir kennen seine Liebe zu *Bach*, sein inniges Verständniss des Meisters, seinen glühenden Eifer, die von ihm als Ausdruck der gesammten evangelischen Christenheit erkannten mächtigen Werke desselben in ihrem Geiste in's Leben zu rufen; ihm haben wir die Wiedererweckung der Matthäuspassion zu verdanken, welche, nachdem sie fast hundert Jahre geruht, Tausende erbaut und beseligt hat — er wird auch weiter für das höchste Gedeihen der Kunst Sorge tragen. — Neben ihm hat die ehrenwerthe Trautwein'sche Kunsthandlung eine Herausgabe *Bach*'scher Cantaten in Partitur und Stimmen begonnen, und es steht noch zu erwarten, dass sie dieselbe in regelmässigen Lieferungen fortsetzen wird. Correctheit, Ausstattung und civiler Preis empfehlen schon an und für sich das Unternehmen. — Doch scheint mir, den Zweck ihrer allgemeinen Wiedereinführung in der Kirche im Auge, dass bei der Auswahl unter der vorhandenen Menge zunächst mehr Rücksicht auf Fasslichkeit und Wirksamkeit der versammelten Gemeine gegenüber, als auf ihre Bedeutsamkeit als Kunstwerk zu nehmen sei. Die Choräle sind jeder Gemeine bekannt, und unter diesen sind wieder viele durch die Melodie und ihrem Texte nach so sehr verbreitet, dass Jedermann ohne Weiteres in ihnen bekannte Anknüpfungspuncte für eigene Betrachtung findet, wie z. B. „Befiehl du deine Wege," „Wer nur den lieben Gott lässt walten," „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut," „Schmücke dich o liebe Seele," „Gelobet seist du Jesus Christ" und andere mehr, nach den verschiedenen Kirchen- und Festzeiten. Diese und über ähnliche Texte geschriebene Kirchenmusiken *Bach's* dürften, an passenden Sonntagen in Beziehung zur Predigt gebracht, nicht leicht ihre Wirkung verfehlen. Ausser der Beziehung zur Predigt und in unsorgfältigen Ausführungen würde ihre Einführung in die Kirche eher zu widerrathen sein. Vor Allem dürfte man sich hüten, die Arien, bevor sie genauer bekannt sind, durch nicht vorzügliche Sänger vortragen zu lassen, und selbst von diesen wären anfangs alle diejenigen auszuschliessen, welche die Selbstgefälligkeit in sich nicht ertödten können und ausser Stande sind, ihre Gaben im Geiste des Gottesdienstes nach ihrem besten Vermögen zu entfalten. Ich fühle wohl, dass diese Anforderungen rigoristisch erscheinen und unserer Absicht grosse Schwierigkeiten entgegenstehen dürften. Es ist aber nicht die Rede von einem Vergnügen, einem vorübergehenden Kunstgenusse, welchen wir in Aussicht stellen; es gilt eine heilige Sache, die höchste Aufgabe der so geheiligten Kunst, und wo diese Gefahr läuft, ist es rathsamer, jeden möglichen Anstoss zu beseitigen, lieber fortzulassen, was nicht der Würde des Gegenstandes angemessen ausgeführt werden kann, als neu hervortretende Bestrebungen nach dem höchsten Ziele hin vielleicht schon im Keime zu ersticken und jede fernere Blüthe und Frucht für immer unmöglich zu machen. — Die Kirchengesänge *Bach's* enthalten eine grosse Menge der trefflichsten Arien für alle vier Stimmen; ihre Herausgabe in einzelnen Sammlungen, würde sie unternommen, dürfte für das Studium der Kirchensänger, selbst auch wenn sie nicht speciell auf *Bach* allein bezogen würden, höchst erspriesslich sein. Der Tenor ist in ihnen reichlich bedacht. —

Schliesslich gebe ich hier das vollständige Verzeichniss aller *Bach*'schen Cantaten, wie ich sie theils selbst in Händen gehabt, theils in verschiedenen, mir zugänglich gewordenen Sammlungen in den Catalogen vorgefunden habe. Ich habe sie nach den Kirchensonntagen geordnet, und zuletzt diejenigen besonders bezeichnet, denen ich ihre Stelle nicht anweisen konnte. Von einigen unter diesen liessen sich leicht durch die Beziehung ihres Textes auf die Pericopen auch diese auffinden, wozu es mir aber im Augenblicke an Zeit gebricht. — Da dieses Verzeichniss, meines Wissens, zum ersten Male gegeben wird, so steht zu erwarten, dass manche Bezeichnung darin unrichtig sein wird. Ich ersuche jeden Besitzer *Bach*'scher Cantaten, besonders der Autographen, das im nachstehenden Verzeichnisse Unrichtige zu berichtigen, und das Fehlende zu ergänzen, wozu die geehrte Redaction gewiss gerne die Spalten dieser Blätter eröffnen wird. Erst dadurch würde der Zweck dieser Zeilen ganz erfüllt werden, welche nur die Absicht haben, auf die genannten Werke nach Gebühr von Neuem aufmerksam zu machen, und endlich eine vollständige Uebersicht aller Kirchengesänge unseres Altmeisters herbeizuführen. —

Verzeichniss mir bekannt gewordener Cantaten von Joh. Seb. Bach.

Zum ersten Advent.
1) Nun komm der Heiden Heiland.
2) Schwingt freudig euch empor *).
3) Cantata in Dom. Adv. Christi a 4 Voci c. Stromenti, D dur, $\frac{3}{4}$ (Voss'sche Sammlung, 530).

Zum vierten Advent.
Bereitet die Wege.

Feria 1. Nativ. Christi.
1) Uns ist ein Kind geboren.
2) Christen ätzet diesen Tag.
3) Unser Mund sei voll Lachen.
4) Gelobet seist du Jesus Christ.
5) Jauchzet, frohlocket. Oratorium, 6 Theile.

Feria 2. Nativ. Christi.
1) Selig, selig ist der Mann.
2) Ihr seid Gottes Kinder, und wisset es nicht.
3) Christum wir sollen loben schon.

Feria 3. Nativ. Christi.
1) Sehet, welch eine Liebe.
2) Süsser Trost, mein Jesu kommt.
3) Ich freue mich in dir.

Sonntag nach Weihnachten.
1) Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.
2) Tritt auf die Glaubensbahn.

Beschneidung Christi (Neujahr).
1) Jesu nun sei gepreiset.
2) Lobe den Herrn meine Seele.
3) Lobe Zion deinen Gott.
4) Singet dem Herrn ein neues Lied.
5) Herr Gott dich loben alle wir.

Sonntag nach Christi Beschneidung.
Schau, lieber Gott, wie meine Feind'.

Sonntag Epiphanias.
1) Die Könige aus Saba kamen her.
2) Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.

Erster Sonntag nach Epiphanias.
1) Liebster Jesu, mein Verlangen.
2) Meinen Jesum lass ich nicht.
3) Mein liebster Jesus ist verloren.

Zweiter Sonntag nach Epiphanias.
Meine Seufzer, meine Thränen.

Dritter Sonntag nach Epiphanias.
1) Alles nur nach Gottes Willen.
2) Herr, wie du willst, so schick's mit mir.
3) Ich steh' mit einem Fuss im Grabe.
4) Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.

Vierter Sonntag nach Epiphanias.
1) Jesus schläft, was soll ich hoffen.
2) Wär' Gott nicht mit mir diese Zeit.

Septuagesima.
1) Nimm was dein ist.
2) Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.

Fest Mariae Reinigung.
1) Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin.
2) Erfreute Zeit im neuen Bunde.
3) Ich habe genug.
4) Der Friede sei mit dir.
5) Ich lasse dich nicht.

Sexagesima.
1) Leicht gesinnte Flattergeister.
2) Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
3) Weich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.

Quinquagesima oder Estomihi.
1) Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Nach *Pölchau* Probestück für Leipzig, 1723.)
2) Du wahrer Gott und Davids Sohn.
3) Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
4) Sehet wir gehen hinauf.
5) So gehst du denn mein Jesu hin. (Zweifelhaft. Vielleicht von *Christoph Bach.*)

Fest Mariae Verkündigung.
1) Wie schön leuchtet der Morgenstern.
2) Himmelskönig sei willkommen (findet sich auch für Palmarum bezeichnet).

Erstes Osterfest.
1) Der Himmel lacht.
2) Christ lag in Todesbanden.
3) Kommt eilet und laufet. (Oratorium.)
4) So du mit deinem Munde.
5) Denn du wirst meine Seele. (Die beiden letzten für Ostern überhaupt bezeichnet.)

Zweites Osterfest.
Erfreuet euch ihr Herzen.

Drittes Osterfest.
Ein Herz, das seinen Jesum liebet.

Quasimodogeniti.
1) Halt im Gedächtniss Jesum Christ.
2) Am Abend aber desselbigen Tages.

Misericordias Domini.
1) Der Herr ist mein getreuer Hirt.
2) Du Hirte Israel's, höre.
3) Ich bin ein guter Hirt.

Jubilate.
1) Ihr werdet weinen und heulen.
2) Weinen, Klagen.

Cantate.
1) Es ist euch gut, dass ich hingehe.
2) Wo gehest du hin?

Rogate.
1) Bisher habt ihr nichts gebeten.
2) Wahrlich ich sage Euch.

Himmelfahrt.
1) Lobet Gott in seinen Reichen.
2) Auf Christi Himmelfahrt allein.
3) Gott führet auf mit Jauchzen.
4) Wer da glaubet und getauft wird.

Exaudi.
1) Sie werden euch in den Bann thun (a min.).
2) Sie werden euch in den Bann thun (g. min.), andere Composition.

Pfingsten. Erster Tag.
1) Erschallet, ihr Lieder.
2) Wer mich liebet, wird mein Wort halten.
3) O ewiges Feuer.

Pfingsten. Zweiter Tag.
1) Also hat Gott die Welt geliebet.
2) Erhöhtes Fleisch und Blut. (Scheint weltlich, auch mit dem Text: „Durchlauchtigster Leopold!“)
3) Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. (Mit einem Concerte als Einleitung.)
4) Bleib bei uns, denn es will Abend werden.

Pfingsten. Dritter Tag.
1) Er rufet seinen Schafen mit Namen.
2) Erwünschtes Freudenlicht.

*) Diese Cantate steht in der *Felix Mendelssohn*'schen Sammlung unter dem Titel: Zu Ehren eines Lehrers, und scheint weltlichen Inhaltes. Bei flüchtigem Durchblicke bemerkte ich, dass der Schlusschor eine Gavotte sei.

Fest Trinitatis.
1) Gelobet sei der Herr.
2) Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
3) Höchst erwünschtes Freudenfest. (Nach dem gedruckten Titel und Texte bei Einweihung einer Orgel zu Stönnthal aufgeführt.)

Sonntag 1. *nach Trinitatis.*
1) O Ewigkeit, du Donnerwort.
2) Brich dem Hungrigen dein Brod.
3) Die Elenden wollen essen.
4) Was hilft des Purpurs Majestät.

Sonntag 2. *nach Trinitatis.*
1) Schmücke dich, o liebe Seele.
2) Ach Gott vom Himmel, sieh darein.
3) Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
4) Ich glaube, lieber Herr.

Sonntag 3. *nach Trinitatis.*
Ach Herr, ich armer Sünder.

Johannisfest.
1) Freue dich, erlöste Schaar.
2) Christ unser Herr zum Jordan kam.
3) Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe.

Sonntag 4. *nach Trinitatis.*
1) Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.
2) Barmherziges Herz der ewigen Liebe.
3) Ein ungefärbt Gemüthe, von deutscher Treu und Güte.
4) O Ewigkeit, du Donnerwort.

Sonntag 5. *nach Trinitatis.*
1) Wer nur den lieben Gott lässt walten.
2) Siehe, ich will viel Fischer aussenden.
3) In allen meinen Thaten.

Sonntag 6. *nach Trinitatis.*
1) Es ist das Heil uns kommen her. (Auch für den 14. Sonntag bezeichnet.)
2) Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust.

Mariae Heimsuchung.
1) Meine Seele erhebet den Herrn.
2) Herz und Mund und That und Leben.

Sonntag 7. *nach Trinitatis.*
1) Aergre dich, o Seele, nicht.
2) Es wartet alles auf dich.
3) Was willst du dich betrüben.

Sonntag 8. *nach Trinitatis.*
1) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
2) Es ist gesagt, Mensch, was gut ist.
3) Erforsche mich und erfahre.

Sonntag 9. *nach Trinitatis.*
1) Thue Rechnung, Donnerwort.
2) Was frag' ich nach der Welt.
3) Herr, gehe nicht in's Gericht.

Sonntag 10. *nach Trinitatis.*
1) Herr, deine Augen sehen auf den Glauben.
2) Nimm von uns Herr, du treuer Gott. (Litanei.) (In der *Marx*'schen Ausgabe unvollständig.)
3) Schauet doch und sehet, ob irgend ein.

Sonntag 11. *nach Trinitatis.*
1) Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
2) Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird.

Sonntag 12. *nach Trinitatis.*
1) Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren. (Auch zum Johannisfest bezeichnet.)
2) Geist und Seele sind verwirrt.

Sonntag 13. *nach Trinitatis.*
1) Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
2) Ihr die ihr euch nach Christo nennt.
3) Du sollst Gott deinen Herren lieben.
4) Wer sich selbst erhöhet.

Sonntag 14. *nach Trinitatis.*
1) Jesu, der du meine Seele.
2) Es ist nichts gesundes an meinem Leibe.
3) Wer Dank opfert.

Sonntag 15. *nach Trinitatis.*
1) Warum betrübst du dich, mein Herz.
2) Was Gott thut, das ist wohlgethan.
3) Jauchzet Gott in allen Landen. (Für alle Zeiten.)

Sonntag 16. *nach Trinitatis.*
1) Liebster Gott, wann werd' ich sterben. (E dur, soll auch in D dur vorhanden sein mit anderer Instrumentirung.)
2) Komm du süsse Todesstunde.
3) Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.
4) Christus der ist mein Leben.

Sonntag 17. *nach Trinitatis.*
1) Ach, lieben Christen, seid getrost.
2) Wer sich selbst erhöhet.
3) Bringet dem Herrn Ehre.

Sonntag 18. *nach Trinitatis.*
1) Gott soll allein mein Herze haben.
2) Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn.

St. Michaelisfest.
1) Es erhob sich ein Streit.
2) Man singet mit Freuden.
3) Herr Gott dich loben alle wir.
4) Siehe es hat überwunden.

Sonntag 19. *nach Trinitatis.*
1) Wo soll ich fliehen hin.
2) Ich elender Mensch.
3) Ich will den Kreuzstab tragen.

Sonntag 20. *nach Trinitatis.*
1) Ich geh' und suche mit Verlangen.
2) Ach, ich sehe jetzt, da ich zur Hochzeit gehe.

Zum Reformationsfeste.
1) Gott der Herr ist Sonn' und Schild.
2) Ein' feste Burg ist unser Gott.

Sonntag 21. *nach Trinitatis.*
1) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
2) Ich glaube, lieber Herr, hilf.

Sonntag 22. *nach Trinitatis.*
1) Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
2) Was soll ich aus dir machen.

Sonntag 23. *nach Trinitatis.*
1) Falsche Welt dir trau ich nicht.
2) Wohl dem, der sich auf seinen Gott.

Sonntag 24. *nach Trinitatis.*
1) Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
2) Ich warte auf dein Glücke.

Sonntag 25. *nach Trinitatis.*
1) Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.
2) Es reisset euch ein schrecklich Ende.

Sonntag 26. *nach Trinitatis.*
Wachet, betet.

Sonntag 27. *nach Trinitatis.*
Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Für alle Zeiten.
Ich hatte viel Bekümmerniss. (Psalm 94.)

Noch befinden sich in einer Privatsammlung zu Berlin dreissig Cantaten für die Sonntage nach Trinitatis, welche nicht einzeln verzeichnet sind, daher es ungewiss bleibt, ob sich darunter einige in obigem Verzeichnisse nicht mit enthaltene vorfinden lassen.

Cantaten ohne nähere Bezeichnung.

1) Psalm: Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir.
2) Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
3) O, Jesu Christ, meines Lebens u. s. w.
4) Meine Seele rühmet.
5) Widerstehe doch der Sünde.
6) Lobet den Herrn alle Heiden.
7) Wer fühlet die Pracht. (Die Aechtheit wird bezweifelt.)
8) Nun ist das Heil und die Kraft. (Zweichörig mit Instrumenten. Einzelner Chor.)
9) Der Herr denket an Euch.
10) Mache dich mein Geist bereit.
11) Gedenke, Herr, wie es uns gehet.
12) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
13) Weichet nun betrübte Schatten. (Weltlich.)
14) Dem Gerechten muss das Licht. (Copulations-Cantate.)
15) Christe, du Lamm Gottes. (Chor.)
16) Das ist je gewisslich wahr.
17) Gott der Hoffnung erfülle Euch. (Confirmations-Cantate.)
18) Gott ist unsre Zuversicht, wir vertrauen. (Trauungs-Cantate.)
19) Gott, wie dein Name.
20) Gott, man lobet dich in der Stille. (Concerto auf die Rathswahl zu Leipzig.)
21) Ich habe meine Zuversicht.
22) Lobt ihn mit Herz und Munde.
23) Mein Gott wie lang u. s. w.
24) Nur jedem das Seine.
25) O Wunderkraft der Liebe.
26) Schlage doch gewünschte Stunde. (Altarie mit Glocken, siehe *Forkel's* Leben *Bach's*.)

Nachrichten.

Leipzig. Herr Dr. *R. Schumann* hat die Redaction der neuen Zeitschrift für Musik niedergelegt, und Herr *Oswald Lorenz* dieselbe vom 1. Juli an übernommen.

Frankfurt, den 19. Juni 1844. Gestern war für unsere Oper ein wichtiger Abend, da Herr *Gundy* von Wien zum ersten Male sang, und zwar als Jäger im Nachtlager, eine der besten Partieen *Pischeks*. Aber trotz der Coterie, trotz aller Factionen pro et contra ging des jungen Sängers Talent siegend hervor, und es ist jetzt nur eine Stimme, dass, wenn er gehörige Routine haben und erst einmal warm werden wird, er uns keinen seiner Vorgänger vermissen lässt. *Gundy's* Stimme ist vom edelsten Klang, sein Mezza voce ungemein gefällig, und die ganze Scala trägt vom grossen *A* bis zum eingestrichenen *As* einen und denselben Character. Dabei ist sein Forte voll, und das Piano erreicht den letzten Mann auf der Galerie. Die Höhe ist leicht, frei, ohne geklemmt werden zu müssen, sicher, und die Aussprache sehr deutlich. Uebrigens ist *Gundy* auch ein schöner Mann; das bleibt stets ein offener Empfehlungsbrief.

Dass der Gesangvortrag und das Spiel noch zu wünschen übrig lassen, mag auf Rechnung einer noch unvollendeten Schule, aber auch auf Rechnung der Befangenheit kommen, mit welcher *Gundy* unter solchen Auspicien auftreten musste. Doch ist Frankfurt ganz der Ort, wo er zum Fortschritt gestachelt wird, Uebung und ein tüchtiges Repertoir bekommt. Wenn *Guhr* ihn schult und — zugleich beschützt, so ist der Mann geborgen, und kann, wenn er was Tüchtiges gelernt hat, wie seine Vorgänger auf's hohe Pferd steigen, und sich mit den dankbarsten Gefühlen von der Welt — bei Hofbühnen engagiren lassen. Wir sind das schon so gewohnt, dass wir es nicht anders mehr wissen.

Den historischen Theil zu berühren, so ist *Gundy* tief in Ungarn geboren und von sehr guter Familie. In Pesth hat er vielseitige literarische Bildung erhalten, in Wien unter dem Einfluss eines Italieners studirt, bis der deutsche *Hauser* das Metall seines Organs richtiger bearbeitete. Durch Diesen aufmerksam gemacht, unterhandelte *Guhr* schon längst mit *Gundy*, als *Pischek* die erste Miene machte, fortzugehen, reiste darauf (im Mai) selbst nach Wien und engagirte ihn. *C. G.*

Hamburg, im Juni. *Auber's* komische Oper: Des Teufels Antheil, ging hier im Januar in Scene. Die Musik für sich allein kann wenig Interesse erregen und nur eine in allen Theilen ausgezeichnete Ausführung — die bei den Sängern auch zugleich ein bedeutendes Darstellungstalent erheischt — kann dieser Oper eine günstige Aufnahme verschaffen. Sie fand hier wenig Anklang und ist nur einige Male wiederholt worden. Mad. *Fehringer* — früher Dem. *Wilhuhn* — leistet als Carlo Anerkennungswerthes. — Mit grosser Spannung sah man *Wagner's*: Cola Rienzi entgegegen, welche im März Statt fand. Die Direction des Stadttheaters hatte für dieses Werk die ausserordentlichsten Mittel aufgeboten. Der Männerchor war mit 50 Personen von den Sängern des Militärs verstärkt, das Orchester war vergrössert und auf der Bühne im dritten Acte noch ein besonderes Orchester von Blechinstrumenten aufgestellt. Auch die äussere Ausstattung — Decorationen, Costüme, Tanz u. s. w. — war sehr splendid. Besonders verdient aber hervorgehoben zu werden, dass der Componist eingeladen wurde, die Hauptproben und ersten Aufführungen seines Werkes persönlich zu leiten, und man also eine der Intention des Tonsetzers möglichst entsprechende Ausführung erwarten durfte. Ueber das Werk selbst sind schon verschiedene, von einander sehr abweichende Stimmen laut geworden. Dass es eine der bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart ist, möchte wohl schwer in Abrede zu stellen sein, wenn man nur Vorurtheil oder Parteilichkeit bei Seite setzen will, so wie auch dass dasselbe auf's Evidenteste des Verfassers Beruf zur dramatischen Composition darthut. *Wagner* hat allerdings dem Zeitgeschmacke Zugeständnisse gemacht, und zwar zuweilen mehr, als recht und billig ist; es ist aber auch nicht zu verkennen, dass sich durchweg ein Streben nach dem Besseren und Edleren in der Kunst herausstellt, und dass er dazu mit den erforderlichen Kenntnissen ausgerüstet ist. Die Musik zu Cola Rienzi ist fast durchgängig schön characteristisch gehalten und besonders in den Chören und einigen Recitativen wahrhaft grossartig. Mit besonderer Vorliebe sind die beiden Partieen des Cola Rienzi und des Adriano behandelt und es ist nur zu bedauern, dass die übrigen Partieen dagegen so stiefmütterlich bedacht worden. Ausführlicheres über diese Oper behalte ich mir vor. Das im nächsten Monat zu erwartende Gastspiel des Herrn *Tichatschek* wird Veranlassung geben, diese Oper mit erneuerter Sorgfalt dem Publicum wieder vorzuführen, da durch diesen mit Recht so hochgefeierten dramatischen

Gesangkünstler die Hauptpartie in derselben wohl erst zu ihrer völligen Bedeutung gelangen wird. Wenn man unserm Herrn *Wurda* auch nachrühmen muss, dass er mit Eifer sein Möglichstes für diese Rolle gethan hat, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass er sie in den Haupttheilen nur ungenügend zu lösen vermochte, theils weil die Partie ihm zu hoch liegt, und sodann, was in derselben ein Haupterforderniss ist, grosse Virtuosität im Vortrag des Recitativs verlangt wird, und letzterer war nie *Wurda's* starke Seite. Besonders gut wurden sämmtliche Chöre ausgeführt, so schwer und anstrengend sie zum Theil auch sind. Hier muss ich noch besonders des Chores der Friedensboten zu Anfange des Acts gedenken. Die Idee ist eben so eigenthümlich und schön, als die Ausführung derselben dem Componisten ausgezeichnet gelungen genannt werden muss. Das Orchester verdient gleichfalls die lobendste Anerkennung. — Die ersten Aufführungen der Oper allhier fanden bei gedrängt vollem Hause unter vielem Beifalle Statt, und es wurden dem Componisten alle üblichen Ehrenbezeugungen, als da sind: Hervorruf u. s. w., im reichen Maasse zu Theil. Die Oper ist bis jetzt nur sechs bis sieben Male gegeben worden, da in letzter Zeit ungünstige Umstände die Vorführung derselben verhinderten. — Eine andere hier neue Oper war Lucia di Lammermoor von *Donizetti*. Die vortreffliche Ausführung verschaffte derselben eine so ausserordentlich günstige Aufnahme, wie man wohl keineswegs erwartet hatte, zumal diese Oper früher hier, bei Anwesenheit der italienischen Operngesellschaft des Signor *Marinelli*, fast durchgefallen war. Dem. *Evers* ist in der Titelrolle ausgezeichnet und es muss dieser vortrefflichen dramatischen Gesangkünstlerin hauptsächlich zugeschrieben werden, dass die Oper so sehr gefällt. Herr *Wurda* ist als Edgardo ebenfalls zu loben, so wie die übrige Besetzung der Oper zufriedenstellend. — *Blum's* anspruchlose, freundliche Operette: Mary, Max und Michel wurde beifällig aufgenommen, ist bis jetzt aber nicht wiederholt worden. — Wenn auch nicht zum Bereiche der Oper gehörend, so ist hier doch noch der Aufführung des *Shakespeare'*schen Sommernachtstraumes im Theater zu gedenken, und das wegen der genialen Musik von *Mendelssohn*. Ich für meinen Theil muss aufrichtig bekennen, dass mir diese Musik das Liebste ist von Allem, was *Mendelssohn* bis jetzt der Kunstwelt geschenkt hat, und dass es mir fast unmöglich erscheint, wie überhaupt die Aufgabe, welche hier dem Tondichter gestellt war, vollkommener zu lösen wäre. Freilich gab es auch hier Leute, die mit gelehrthuender Miene den Kopf schüttelten und die Meinung laut werden liessen, *Mendelssohn* hätte sich in den *Shakespeare'*schen Geist nicht so recht hineindenken können u. s. w.; dagegen waren aber alle — Künstler und Kunstfreunde —, die die Fähigkeit haben, eine solche hochpoetische und tiefdurchdachte Musik, wie die hier in Rede stehende, zu würdigen, von derselben im höchsten Grade entzückt. Die Ausführung war in jeder Hinsicht gelungen zu nennen, und gereichte dem hiesigen Orchester und seinem Leiter zur wahren Ehre, denn sie bewies, dass jeder seine Aufgabe begriffen hatte und sie mit Lust und Liebe zu lösen suchte. —

Von den Opernsängern und Sängerinnen, welche in den letzten Monaten allhier gastirten, verdienen zuerst Herr *Moriani* und Dem. *Rosetti* genannt zu werden. Sie sangen bei erhöhten Preisen und mit glänzendem Beifall vier Mal, nämlich in Lucrezia Borgia und Puritaner, und einzelne Scenen aus Lucia di Lammermoor und Linda di Chamounix. Bei erstgenannten Opern konnte die Mitwirkung des hiesigen Opernpersonals, welches deutsch sang, während die Gäste ihre Partieen italienisch ausführten, eben keinen günstigen Eindruck machen. Herr *Lehr* machte jedoch eine rühmliche Ausnahme, und führte seine Rolle, da wo er mit den Gästen zugleich zu wirken hatte, in italienischer Sprache aus. Wenn Herrn *Moriani* auch mit Recht der Vorwurf der Einseitigkeit trifft, so muss man doch jedenfalls ihm einräumen, dass er in seinem Genre Vollendetes leistet und dass er mit seiner Stimme, die freilich schon gewaltig im Abnehmen ist, in Folge seiner trefflichen Gesangmethode noch bewundernswürdig zu effectuiren versteht. Dem. *Rosetti* besitzt zwar viele Kehlenfertigkeit, hat aber nur eine spitze und dünne Stimme und ist als dramatische Sängerin nur unbedeutend. — Herr *Hirsch* vom Breslauer Theater gastirte ohne erheblichen Beifall. Die Stimme ist gut, die Ausbildung aber lückenhaft, und seine Darstellungsweise lässt sehr zu wünschen übrig. — Herr *Gerstel* vom Stuttgarter Hoftheater ist als Buffo engagirt worden, hat aber auch im Schauspiel mitzuwirken. Seine Debütrollen: Doctor Bartolo im Barbier von Sevilla, Leporello im Don Juan, Schlosser im Maurer, Valentin im Verschwender fanden nur getheilten Beifall. Letztere Rolle war ohne Zweifel seine beste Leistung, und es wird Herrn *Gerstel* hoffentlich schon gelingen, sich die Gunst des Publicums zu erwerben. — Herr *Bötticher* von Berlin gab im Mai hier einige Gastrollen — Don Juan, Graf im Figaro, und Caspar im Freischütz — welche aber keinen sonderlichen Anklang fanden. Die Stimme scheint schon sehr im Abnehmen zu sein und sein Vortrag ist nicht frei von Manier. Im Spiele leistet er bekanntlich recht Tüchtiges. — Viel Aufsehen machte Herr *Draxler* aus Wien mit seiner vollen, und in der Höhe besonders schönen Bassstimme, so dass der allgemeine Wunsch laut wurde, ihn für Hamburg gewonnen zu sehen. Auch soll demselben ein Engagementsantrag mit 10,000 ℳ. oder 4000 preussische Thalern nebst zwei Monaten Urlaub jährlich, gemacht worden sein, welcher aber refusirt wurde. Eine vorzüglich gelungene Leistung war sein Marcel in den Hugenotten. Uebrigens darf man Herrn *Draxler* keinen vollendeten Künstler nennen, wenn gleich seine Leistungen schon sehr bedeutend sind und von grossem Talente zeugen. — Herr *Schmidt* aus Leipzig hat ebenfalls eine Zeit lang gastirt und, wie man sagt, auf Engagement, das aber bis jetzt sich nicht realisirt hat. Im Ganzen fand derselbe eine ehrenvolle Aufnahme. Schade, dass die Stimme sehr im Abnehmen ist, und es ihm daher sehr schwer wird, das hiesige grosse Haus gehörig auszufüllen. Dass Herr *Schmidt* in *Cornet's* frühern Glanzpartieen, die hier noch im lebhaftesten Andenken sind, auftrat, war für sein Gastspiel sehr ungünstig. — Eine Dem. *Löwe* (Hamburgerin) machte als Donna Anna im Don Juan nicht ohne Glück ihren ersten theatralischen Versuch. Die Stimme ist ausgezeichnet schön und umfangreich und in guter Ausbil-

dung begriffen. Sie ist eine Schülerin der hiesigen Gesanglehrerin Dem. *Dellevie* und macht ihrer Lehrerin Ehre. Das Spiel zeugt ebenfalls von hübschem Talent. Auch die in früheren Berichten schon erwähnte Novize Dem. *Beer* ist mit gutem Erfolg als Romeo aufgetreten. — *Lortzing's* Wildschütz ist die erste Oper gewesen, die sich die Tantième erworben hat, welche aber leider nicht bedeutend ausgefallen ist, da das Haus sehr schwach besetzt war. — *Beethoven's* Fidelio ist in Folge des Engagements der Dem. *Evers* wieder auf's Repertoir gekommen. Mit Ausnahme der Dem. *Evers*, die in der Titelrolle — wenn gleich sie sie erst hier studirt hat — sehr Bedeutendes leistet, war die Ausführung mangelhaft. Die Oper wurde nur ein Mal wiederholt wegen der Urlaubsreise der Dem. *Evers*. Jetzt ruht sie leider wieder. — Dem. *Jazedé* ist zu Ostern abgegangen. Die Direction wünschte zwar diese Sängerin zu behalten, ein abgeschlossenes Engagement in Leipzig verhindert aber Dem. *Jazedé*, darauf einzugehen. Jetzt heisst es wieder, sie werde nicht nach Leipzig gehen und von Neuem bei der hiesigen Oper angestellt werden. — Herr *Perlgrund*, ein Tenorist mit einer sehr hübschen Stimme, aber so ungebildet und unmusikalisch in jeder Beziehung, dass er sich stets die gröbsten Versehen zu Schulden kommen liess, ist — wie man es in der Theatersprache zu nennen pflegt — durchgegangen. Weder Direction noch Publicum werden es zu bedauern haben. —

Concerte gab es hier gegen Ostern in grosser Menge. In pecuniärer Hinsicht sind sie fast durchgängig sehr schlecht ausgefallen, und mancher Künstler hat noch bedeutend darauf zahlen müssen. Wegen der grossen Anzahl möge hier nur derer Erwähnung geschehen, die in künstlerischer Hinsicht besonders zu beachten sind. — Statt der gewöhnlichen vier fanden dieses Jahr nur zwei philharmonische Concerte Statt. Es kamen darin zur Aufführung: *Beethoven's* vierte und achte Symphonie; die Ouverturen zu Faust, Wasserträger und Euryanthe; Scherzo und Trio aus einer neuen Symphonie (siehe weiter unten) von *v. Roda;* Gesangvorträge von Dem. *Evers* und Dem. *Jazedé*, und Salonvorträge von dem Violinvirtuosen *Gulomy* und den Pianisten *Friedrich* (siehe unten) und *Behrens*. Letzterer führte *Beethoven's* Clavierconcert in C moll aus, eine Aufgabe, der der Executant in keiner Hinsicht gewachsen ist. Sehr tüchtig wurden die Instrumentalsachen ausgeführt, namentlich die Ouverturen. — Der berühmte Violoncellist *Servais* gab zwei leider nur wenig besuchte Concerte, machte aber Furore, wenn gleich es hier auch wieder Philisterseelen gab, die recht viel zu mäkeln hatten. Dass *Servais* als ausübender Künstler zu den Coryphäen seines Instruments zu zählen ist, wird ihm wohl kein Vernünftiger streitig machen wollen und können. Auch als Componist steht er bedeutend über dem modernen Virtuosenthum. — Der Pianist Herr *Carl Evers* gab mit ehrendster Anerkennung ein Concert, worin er sowohl als ausübender, wie als schaffender Künstler Beweise ausgezeichneter Tüchtigkeit ablegte. — Herr *v. Roda* veranstaltete ein Concert, worin er unter mehreren eigenen Compositionen auch eine neue Symphonie von sich zur Aufführung brachte, woraus das Scherzo schon im ersten philharmonischen Concerte ausgeführt ward. Herr *v. Roda* verräth in der Symphonie ein sehr beachtenswerthes Talent zur Instrumentalcomposition, von dem sich bei höherer Ausbildung Bedeutendes erwarten lässt. Auch als Pianist zeigte er sich in einer Fantasie für zwei Claviere, wenn gleich mit weniger günstigem Erfolge. — Herr *Friedrich*, der sich ein Schüler *Chopin's* nennt, gab zwei Soirées musicales, spielte im philharmonischen und in einigen Privatconcerten und producirte sich zuletzt noch im Thalia-Theater, ohne besondern Beifall zu erringen. Seine Leistungen — mehr Salon- als Concertspiel — zeichneten sich vor denen eines tüchtigen Dilettanten durch nichts aus. Am Meisten gefiel der Vortrag einiger Nocturno's von *Chopin;* dagegen wollte die Ausführung eines Quintetts von *Dussek* und des Concertstücks von *Weber* durchaus nicht ansprechen. — Herr Capellmeister *Krebs* veranstaltete für die Freimaurerloge ein Privatconcert, das überaus stark besucht war und den allgemeinsten Beifall fand. Unter Anderem wurde eine neue Cantate für Männerstimmen von *Krebs* und der erste Satz einer Symphonie von *E. Marxsen* sehr gelungen ausgeführt; ebenfalls *Spontini's* Ouverture zu Olympia, eine Lieblingspiece des Dirigenten. — Herr *Grund* führte in einem Concerte zum Besten des Kirchenbaues sein vor vielen Jahren schon componirtes Oratorium: Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu auf. Es war eine recht gelungene Ausführung, wobei die Mitwirkung der Orgel bei den Chören einen vortrefflichen Effect machte. — Der wohlrenommirte Violinvirtuos Herr *Remmers* und der Pianist Herr *G. Schumann* von Berlin gaben vereint ein Concert, worin sie sich Beide als tüchtige Künstler zeigten. — Herr Concertmeister *Carl Müller* aus Braunschweig liess sich mehrere Male im Thalia-Theater in den Zwischenacten des Schauspiels hören und bewährte seinen gefeierten Künstlernamen wiederum auf's Beste. — Die Geschwister *Milanollo* haben im Stadttheater zehn oder gar eilf Concerte gegeben mit stets gleich glänzendem Erfolge. Die Leistungen dieser so hochbegabten Kinder sind in diesen Blättern schon öfter ausführlich gewürdigt worden, und so will ich nur bemerken, dass sie auch hier diejenige Anerkennung gefunden haben, welche solchen seltenen Erscheinungen in der Kunstwelt gebührt. Wer aber in ihren Leistungen die höchste Vollendung sehen will, der hat in Sachen der Kunst gewiss kein competentes Urtheil. Besonderes Interesse erregte der Vortrag eines Concerts von *Vieuxtemps*, einer Composition, die dem Besten, was für die Violine geschrieben ward, an die Seite zu stellen ist. Vielseitig hörte man aber tadelnde Stimmen, dass die *Milanollo's* sich im Vortrage desselben willkürliche Veränderungen — namentlich Auslassungen — zu Schulden kommen lassen. — In dem Concerte des talentvollen jungen Violinisten *v. Königslöw* kam auch eine Ouverture von *Leonhard* zur Aufführung. Der Componist erwarb sich vor einigen Jahren beim Norddeutschen Preisinstitut für classische Claviercompositionen einen Preis für eine Sonate. Er war zufällig anwesend und dirigirte sein Werk selbst; die Ouverture ist ein schön erfundenes, tüchtig gearbeitetes und mit Geschick instrumentirtes Musikstück, das wohl ein ganzes Dutzend anderer Opernouverturen aufzuwiegen vermag. — —

— — *r.*

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Souvenir de la Sirène.

Fantaisie pour le Piano

par

Fr. Kalkbrenner.

Op. 180. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 10. Juli 1844.

Breitkopf & Härtel.

Neuere Werke für das Pianoforte im eleganten Style

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig,

zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Chopin, F., Allegro de Concert. Op. 46. 1 Thlr. 6 Ngr.
— — Ballade. Op. 47. 24 Ngr.
— — 2 Nocturnes. Op. 48. 27 Ngr.
— — Fantaisie. Op. 49. 1 Thlr. 6 Ngr.
— — Ballade. Op. 52. 1 Thlr.
— — Polonaise. Op. 53. 1 Thlr.
— — Scherzo. Op. 54. 1 Thlr. 5 Ngr.

Czerny, C., Fantaisie sur Fidelio. Op. 601. 1 Thlr.

Döhler, Th., 2me grande Valse brillante. Op. 47. 1 Thlr.
— — Fantaisie sur Sapho de Pacini. Op. 49. 1 Thlr. 10 Ngr.

Eckert, C., 12 Characterstücke. Op. 17. 2 Hefte. à 25 Ngr.

Frank, E., Album. Op. 3. 1 Thlr. 10 Ngr.

Heller, Fantaisie sur Charles VI. Op. 37. 20 Ngr.
— — Caprice brillante sur Charles VI. Op. 38. 15 Ngr.

Henselt, A., Impromptu. Op. 7. 5 Ngr.
— — Pensée fugitive. Op. 8. 7½ Ngr.
— — Scherzo. Op. 9. 15 Ngr.
— — Romance. Op. 10. 7½ Ngr.
— — Variat. de Concert sur: Robert le Diable. Op. 11. 1 Thlr. 10 Ngr.

Herz, H., Grande Fantaisie et Variat. sur: L'Elisir d'amore. Op. 112. 20 Ngr.
— — Gr. Duo brill. sur: L'Elisire d'amore. Op. 113. 20 Ngr.
— — Gr. Fantaisie sur: Linda di Chamounix. Op. 138. 1 Thlr.
— — 3 Divertissemens sur: Dom Sébastien. Op. 139. No. 1. 2. 3. à 25 Ngr.

Hornemann, E., 12 Caprices. Op. 1. Liv. 1—4. à 20 Ngr.

Kalkbrenner, F., La Crainte et l'Espérance. Rondo. Op. 130. 25 Ngr.
— — Variations sur une pensée de Bellini. Op. 131. 25 Ngr.
— — Le Fou. Scène dramatique. Op. 136. 25 Ngr.
— — Pensées fugitives. Op. 138. 25 Ngr.
— — Gr. Fant. et Var. brill. sur: Norma. Op. 140. 1 Thlr.
— — Souvenir de Guido et Ginevra. Fant. brill. Op. 142. 1 Thlr.
— — L'Ange déchu. Grande Fantaisie sur une melodie de A. Vogel. Op. 144. 25 Ngr.
— — Fant. en forme de Rondo sur: Le Lac des Fées. Op. 150. 22½ Ngr.
— — Gr. Fantaisie sur le Cor des Alpes de Proch. Op. 147. 25 Ngr.
— — Fant. et Var. brill. sur: Le Roi d'Yvetot. Op. 163. 25 Ngr.
— — Gr. Fant. de Bravoure, sur: Charles VI. Op. 165. 1 Thlr.
— — Fantaisie brill. sur la Romance: Le fil de la Vierge de Scudo. Op. 170. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., La femme du marin. Pensée fugitive. 8 Ngr.

Kufferath, H. F., Capriccio. Op. 1. 22½ Ngr.

Liszt, F., Adelaide de Beethoven arr. 20 Ngr.
— — 5me Sinfonie C moll de Beethoven arr. 2 Thlr.
— — 6me Sinfonie pastorale de Beethoven arr. 2 Thlr.
— — Lieder von Mendelssohn Bartholdy arr. No. 1. Auf Flügeln des Gesanges. 10 Ngr. No. 2. Sonntagslied. 7½ Ngr. No. 3. Reiselied. 12½ Ngr. No. 4. Neue Liebe. 10 Ngr. No. 5. Frühlingslied. 15 Ngr. No. 6. Winterlied. Suleika. 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., 2me Concerto D moll. Op. 40. 1 Thlr. 20 Ngr.

Osborne, Fant. brill. sur la Valse des Treize. Op. 32. 22½ Ngr.
— — Fantaisie brill. sur: Le Lac des Fées. Op. 33. 17½ Ngr.

Richter, E. F., 3 Romanzen. Op. 17. 17½ Ngr.

Rosenhain, J., 4 Romances. Op. 14. 17½ Ngr.
— — Morceau de Salon. Romance. Op. 15. 15 Ngr.

Schumann, R., 3 Romanzen. Op. 28. 1 Thlr.

Schunke, L., Variat. conc. sur la Valse funèbre de Fr. Schubert. Op. 14. 1 Thlr.

Thalberg, Fantaisie sur: Moïse. Op. 33. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Fantaisie sur: Oberon. Op. 37. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Fantaisie sur: Donna del Lago. Op. 40. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Grand Caprice sur: Charles VI. 1 Thlr.
— — Fantaisie sur: Lucrezia Borgia. Op. 50. 1 Thlr.
— — Fantaisie sur: Semiramide, Op. 51. 1 Thlr. 10 Ngr.

Voss, C., Exaucement. Rhapsodie de Concert. Op. 33. 12½ Ngr.
— — Reminiscenses de Guill. Tell. Fantaisie et Variat. de bravoure. Op. 39. 1 Thlr.
— — Morceau de Concert. Variat. sur un thème fav. Op. 47. 20 Ngr.

Wieck, Clara, Scherzo. Op. 10. 20 Ngr.

Wielhorski (le Comte), 2 Nocturnes. Es moll. Des dur. Op. 11. 15 Ngr.
— — Ballade. B moll. Op. 12. 12½ Ngr.

Wolff, E., Grande Valse sur: Charles VI. Op. 88. 15 Ngr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Franchomme, Aug., Fantaisie sur des Motifs de Semiramide de *Rossini* pour Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte. Op. 31.

Verkauf einer Cremoneser Amati-Geige.

Eine in hiesiger Gegend seit länger denn 25 Jahren rühmlichst bekannte *Amati-Geige* von ausserordentlich schönem Ton ist mir *für den Nettopreis von 25 Stück Louisd'or* zum Verkauf übertragen. Auf einem alten im Innern befindlichen gedruckten Zettel steht: „Nicolaus Amatius Cremonien: Hieronymi filii Antonii Nepos fecit Ao. 1630." Das Corpus ist 13½ Zoll rhein. lang, unten 7½ Zoll und oben 6½ Zoll breit. Der Hals ist 9 Zoll lang und ganz neu. Das Aeussere des ganzen Instruments ist gut und dasselbe wohl erhalten. Dazu gehört ein braun polirter verschliessbarer Holzkasten. (Zu verwechseln ist dies Instrument jedoch *nicht* mit der vor einigen Monaten in diesen Blättern für 600 Thlr. in Golde zum Verkauf gestellten *Straduarii-Geige*, im Besitze des hiesigen Instrumentenmachers *Nordmann*.)

Briefe und Gelder erbitte ich mir portofrei.

Halberstadt, im Juli 1844.

F. A. Helm, Buchhändler.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juli. № 29. 1844.

Inhalt: Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten." — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Musik-Aufführungen der königl. Academie zu Berlin. Aus Königsberg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten."

Von C. Kossmaly.

I.

„J'aime la musique de Paësiello, elle me berce doucement; vos accompagnemens sont trop forts?"
Napoleon zu Cherubini.

„Vous voulez une musique qui ne vous empêche pas de songer aux affaires de l'état."
Cherubini zu Napoleon.

Es gehört mit zu den auffallenden, nicht wohl zu enträthselnden Erscheinungen und Zeichen unserer Zeit, dass sie — während sie doch in manchen andern Dingen dem entschiedensten Materialismus huldigt, während ihr Sinn allen überspannten, des positiven Grundes und Bodens ermangelnden Phantastereien, allem sogenanten idealistischen Wesen abgewandt, und nur auf das Practische, Reelle, Solide gerichtet ist, — in der Kunst, namentlich aber in der Musik, immer noch — merkwürdige Idiosynkrasie! — eine Ueberschätzung und Ueberschwenglichkeit, einen an Wahnsinn grenzenden Enthusiasmus an den Tag legt, der mit der nüchternen, gesunden Vernunft schlechterdings unvereinbar ist und daher auch dem kühlen besonnenen Menschen, der Alles in der Welt nach seinem wirklichen wahren Werth und vom gehörigen Standpunct aus betrachtet, nothwendig lächerlich erscheinen und bemitleidenswerth vorkommen muss.

Aber auch von keiner Kunst sind seit Menschengedenken über ihre Erhabenheit, Würde und Göttlichkeit, über ihre himmlischen Eigenschaften und übernatürlichen Wirkungen irrigere und übertriebenere Begriffe, mehr überschwengliche Hyperbeln verbreitet worden, als gerade über die Musik. — Was ist z. B. von *Shakespeare*, *Luther* bis auf *Beethoven*, *Jean Paul*, *Hoffmann*, *Bettina**) u. A. nicht Alles über die hohe Bedeutung dieser Kunst gefabelt, geschwärmt und zu Tage gefördert worden: — „Musik sei eine durchaus selbständige, die wunderbarste und geistigste Kunst, indem sie uns auf ihren Schwingen in das Reich des Unaussprechlichen, Uebersinnlichen hinübertrage, in jene Region, die dem beschränkten und beschränkenden Wort ewig unzugänglich und verschlossen sei; sie bleibe es nicht dem Tone, sondern vor seiner Zaubergewalt erschlösse sie all' ihre Wunder und Herrlichkeit; und wo sich die Poesie als unzulänglich erweise, da entfalte und bethätige die Musik erst recht ihre Macht." — Oder ferner: „Musik sei zunächst um ihrer selbst willen da, brauche nicht erst zünftig zu werden, um bürgerliche Autorisation zu erhalten und um sich gleichsam über ihre Berechtigung zum Dasein auszuweisen; — Musik habe keinem andern Nebenzweck dienstbar und lehnspflichtig zu sein, als vor Allem dem, ihre innerste Wesenheit durch das vermittelnde Organ irgend einer musikalischen Menschennatur melodisch-harmonisch auszuströmen, und wenn sie bei den verschiedenartigsten Anlässen, Orten und bei den heterogensten persönlichen Zuständen und Verhältnissen: — in Kirche und Theater, in Frieden und Krieg, bei Held und Hirt, Kind und Greis, in Lust und Leid, in Lieb' und Hass — sich wirksam und mächtig eingreifend erweise, so spräche dies nur für ihre allumfassende Natur, für die Universalität der Musik, nicht aber sei dadurch ihre Bestimmung von Haus aus für Erfüllung irgend eines hier angedeuteten speciellen Zweckes erwiesen." —

In Folge dieser chimärischen Uebertreibungen, deren völlige Unhaltbarkeit und Excentricität zu sehr in die Augen fällt, als dass sie erst erwiesen zu werden brauchte, hat sich bei fast allen Tonkünstlern, namentlich aber bei den selbst producirenden Musikern von nur einiger Bedeutung ein dermaassen starkes Selbstgefühl festgesetzt, hat sich ihrer eine so wichtige Meinung, ein solches Hochgefühl und ein Stolz auf ihre sogenannte „hohe Mission" bemächtigt, dass der gemeine, schlichte Menschenverstand, der, wie gesagt, den Werth jeder Sache nach dem wesentlichen, dadurch erzielten Zweck, nach ihrem nahen und bestimmten Nutzen bemisst, nicht umhin kann, mit Hohn auf solche, den Stempel der Absurdität an sich tragende Verirrungen zu blicken und daran, als an einer schnöden und verwerflichen Ueberhebung über das Niveau des Gewöhnlichen, gerechtes Aergerniss zu nehmen.

Mit, wenn auch noch so gerechter, aber frucht- und thatlos in sich verkochender Entrüstung allein ist aber noch nichts gebessert, lieber gleich dem Uebel selbst muthig auf den Leib gerückt; es müsste wunderlich zugehen, wenn das Gewicht folgender Einwürfe jene Künst-

*) Freilich gehören fast alle die hier Genannten zur Categorie jener Naturen, die *von Hippel* (s. „Kreuz- und Querzüge" u. s. w.) in der Art bezeichnet, dass bei ihnen „die Phantasie über den Verstand obgesiegt." —

lerhoffahrt und Verblendung nicht in ihren Grundpfeilern zu erschüttern und an der Wurzel anzugreifen vermöchte! —

Vor allen Dingen: wo und wodurch ist denn irgend jemals bewiesen worden, dass, — während in der Welt Alles seinen bestimmten Wirkungskreis angewiesen erhalten hat, irgend einem Zwecke dienstbar sein muss (und zwar werden Werth und Bedeutung jedes Dinges immer je nach der Grösse des erstern und der Wichtigkeit des letztern abgewogen) — die Musik allein dieser Dienstbarkeit, dieses Impost's, dieser Mitbetheiligung an irgend einem Endzweck enthoben sei? — Dies behaupten zu wollen, hiesse ja die Musik für eine stumme, überflüssige Taste in der Weltclaviatur erklären! —

Haben wir somit die Ueberzeugung gewonnen, dass Musik ohne irgend einen bestimmten, sinnlich palpabeln Zweck nicht gedacht werden kann, ohne dem Unsinn ein bedeutendes Zugeständniss zu machen, so kann man über die eigentliche Beschaffenheit dieses Zweckes unmöglich lange in Ungewissheit bleiben, sobald man nur der höchst scharfsinnigen, längst über allen Zweifel erhabenen, und bei der Mehrzahl als Evangelium accreditirten Lehre gedenkt, „dass Alles Geschaffene, ja Gott selbst, nur eigentlich um des Meisterwerks der Schöpfung, um des Menschen willen da, und, diesem auf irgend eine Weise zu Gute zu kommen, seine wesentliche und einzige Bestimmung sei.“ — Z. B. Sonne, Mond und Sterne befinden sich ganz gewiss nur deshalb am Himmel, um uns theils zu wärmen, zu leuchten, theils unsern Abenden das benöthigte, romantische Colorit zu verleihen; die Früchte des Feldes und die Thiere des Waldes haben sicherlich weiter keine Bestimmung, als uns zur Nahrung oder Kleidung u. s. w. zu dienen, und alle Fülle und Schätze der Erde sollen zunächst uns frommen und Vortheil bringen, alle Segnungen des Himmels vor allen Dingen immer nur zum Bedarfe, zum Behufe des Menschen, zu seiner Lust und Wohlfahrt abzielen.

In gleicher Weise, wie auf die materielle äussere Welt, muss diese ganz und einzig der Menschheit würdige Ansicht auch auf die Resultate, Ausströmungen und Schätze der innern Welt des Geistes ihre Anwendung finden. In diese letzte Categorie gehört denn, wie jede andere Kunst, auch die Musik; auch sie hat zunächst sich der Menschheit auf irgend eine Weise dienstbar und nützlich zu erweisen; und zwar ist es immer erst dieses Verhältniss zur Welt, diese Beziehung zum und auf den Menschen, die dieser, wie überhaupt jeder Kunst, Berechtigung und Anspruch auf einen gewissen Rang und Werth, überhaupt auf eine wirkliche Bedeutung in der Gesellschaft verschaffen. Was nun diese Bedeutung, so wie die ihr zuzuerkennende Rangstufe betrifft, so werden diese sich am Besten wohl nach einer vorurtheilslosen Würdigung der Beschaffenheit ihrer den Menschen zu leistenden Dienste, und einer nähern Prüfung des eigentlichen, durch sie der Welt erwachsenden Nutzens feststellen lassen.

Es ist uns keinesweges unbekannt, wie diese Nützlichkeitstheorie von einer gewissen Classe von Schwärmern und exaltirten Köpfen angefochten und verlästert wird; wie man von dieser Seite bemüht ist, sie als Ausfluss einer kleinlichen, selbstsüchtigen Denkungsweise, einer prosaisch-gemeinen Philisterseele, überhaupt als Beweis menschlicher Anmaassung und Beschränktheit zu verpönen und lächerlich zu machen; — aber auch das Motiv ist uns nicht verborgen, wodurch jene, zu den Künstlern schwörende Partei sich zu ihren, oft leider nur mit zu wohlfeilem Alltagswitz bewerkstelligten Ausfällen aufgestachelt fühlt, es ist die freilich nicht so ganz ungegründete Befürchtung: durch die Vertreter der Utilität könne am Ende den Künstlern jener Nimbus und Glorienschein entrissen werden, der sie bis jetzt in den Augen des Volks in einem höheren Lichte, als privilegirte, bevorzugte Naturen, als geweihte Seher und Hohepriester des Geistes, so zu sagen als *vases d'élection*, aus besserm und feinerm Thon geformt, erscheinen liess, während sie der als prosaisch-nüchtern verschrieene, freilich aber gesunde Menschenverstand in eine etwas untergeordnetere Categorie versetzt und ihre Leistungen nicht tiefer, aber auch nicht höher anschlägt, als sich mit dem ihnen obliegenden und durch sie zu erzielenden Zwecke verträgt. Der eigentliche, wahre Zweck aber aller und jeder Musik ist einzig und allein: Unterhaltung, ist es von je her gewesen und wird es auch immer und ewig sein, womit dieser Kunst durchaus keine so untergeordnete Rolle, keine so unbedeutende Sphäre angewiesen wird, als man im ersten Augenblicke dafür zu halten sich versucht fühlen möchte.

Zuvörderst wolle man doch ja nicht das Umfassende und die Mannichfaltigkeit des Begriffs: „Unterhaltung“ übersehen; hierüber, wie über den Sinn, den wir bei der Musik damit verbinden, möge das Folgende einstweilige Andeutungen geben. Sagen wir z. B.: die Musik soll dem von den Mühseligkeiten des Berufs ermüdeten Geschäftsmann Erholung gewähren, den von der Monotonie des Tagewerks verstimmten Geist sollen ihre lieblich ihn umspielenden Töne in eine süsse Extase, gleichsam in einen holden Wahnsinn versetzen, oder: der von den Anstrengungen der Combination und Abstraction erschöpfte Denker, wie der von den subtilen Spitzfindigkeiten der Metaphysik und den Sophistereien der Dialektik abgespannte Gelehrte, — Beide sollen durch ihre sanfte Macht aus den rauhen und beschwerlichen Regionen des Gedankens in die seligen Gefilde süsser Bewusstlosigkeit entrückt werden, oder: die streng gewaltige Herrschaft der tyrannischen Idee, der tiefe, seelenaufregende, leidenschaftliche Geistesdrang soll vor ihrem Zauberhauche sich in heitergemüthliche, selbstüberlassene Willkür, in angenehme, unbestimmt einherwogende Träumereien auflösen, die Musik soll überhaupt vor Allem das Mittel geistiger Entlastung sein, die Siesta der Seele und der Gedanken befördern helfen und dem Geiste Sordinen aufsetzen, — so haben wir mit alledem noch lange nicht den Begriff: „Unterhaltung“ in der Musik erschöpft oder dessen Bereich überschritten.

Es ist hier noch nicht der Ort und an der Zeit, etwaigen den eben aufgestellten Behauptungen gemachten Einwürfen zu begegnen; daher einstweilen nur die einfache Bemerkung, dass alle Tonsetzer, welche die Aufgabe ihrer Kunst von dem eben angedeuteten Standpuncte der Unterhaltung, des Zeitvertreibs, der Erholung u. s. w.

betrachteten und begriffen, und in diesem Sinne componirten, überall und allezeit die Stimme des Volks für sich gewonnen, die wärmste Aufnahme und allgemeinste Anerkennung gefunden haben, und mit Beifall, Dank und Ehren, mit Huldigungen und allen möglichen Vortheilen überschüttet wurden, während dagegen jene Hochmüthigen, welche jene einzig wahre Tendenz der Tonkunst, als unter ihrer Würde, eigensinnig desavouiren und in eitler Verblendung der Musik tiefere Bezüge und mächtigere Motive unterlegen, oder ihr höhere Zwecke, eine selbständige Bedeutung vindiciren wollen, von der Menge immer und ewig übersehen oder doch zurückgesetzt werden, so wie ihre Werke, in denen sie ihre verkehrten Ansichten zu verwirklichen streben, niemals einen grossen allgemeinen Eindruck auf's grosse Publicum hervorbringen, sondern vielmehr mit Kälte und Gleichgiltigkeit von ihm aufgenommen werden, grossentheils unverstanden bleiben und sich vielleicht nur in einem ganz kleinen Kreise eine Art Anklang und Anhang zu verschaffen vermögen.

II.

„Zu viel Noten, lieber *Mozart!*" „Grade so viel als nöthig, Ew. Majestät!"

Bekanntes Gespräch.

— — „Les oreilles des Grands
„sont souvent de grandes oreilles!"

Voltaire à Grétry.

Aus den bereits oben entwickelten einzelnen Pflichten und Obliegenheiten der Tonkunst lassen sich nun ohne Mühe weitere Folgerungen darüber anstellen, wie die Musik eigentlich beschaffen sein müsse, um die ersteren vollkommen erfüllen und ihrem Hauptzweck: dem Menschen Unterhaltung, Erheiterung und Erholung zu gewähren, gehörig entsprechen zu können.

Halten wir uns zunächst an den Begriff selbst: „Unterhaltung" —; er wird uns die beste Auskunft darüber an die Hand geben können: — nämlich es geht von selbst daraus hervor, dass alles Tiefe, alle zu characteristische Haltung und Färbung möglichst vermieden werden muss; dass ferner ein zu entwickelter und zu entschiedener Gedankengang, eine streng logische Disciplin und Folgerechtigkeit nicht zulässig, eine zu reiche und zu volle Melodieenströmung nicht angewandt, sondern vielmehr die grösste Mässigkeit und Oeconomie im Ideenhaushalte, mehr noch, als Einfachheit der äusseren, materiellen Mittel, zu beobachten ist. Dies führt uns nun von selbst auf die merkwürdige, berühmte Aeusserung *Napoleons* zu *Cherubini;* darum merkwürdig, weil daraus hervorgeht, dass dem Kaiser in Bezug auf den jetzt von uns zum ersten Mal angeregten Gegenstand bereits schon damals ähnliche wahlverwandte, wenn auch noch dunkle Ideen vorgeschwebt haben, und weil sich dadurch der tiefe und richtige Blick verräth, den *Napoleon* in das Wesen, die Würde und den wahren Endzweck der Kunst gethan; wenigstens gibt uns sein Ausspruch, welcher uns gewissermaassen wie eine Anticipation der hier an den Tag gelegten Maximen vorkommt, hierüber, so wie auch über die Stellung, das eigentliche Verhältniss des Künstlers zur Welt und zum Leben die fruchtbarsten Andeutungen. „Ich habe *Paësiello's* Musik gern, sie wiegt mich sanft ein; Ihre Begleitungen sind zu stark." Also wohlgemerkt! — Einwiegen, Einschlafen; nicht Aufwecken, Aufregen. In diesen wenigen Worten ist die Aufgabe, aber auch die nicht zu überschreitende Grenze der Musik mit bewunderungswürdiger Feinheit ausgedrückt. *Cherubini's* Antwort darauf beweist, dass er den Kaiser nicht nur missverstanden, sondern vielmehr gar nicht verstanden hat: „Sie wollen eine Musik, die Sie nicht verhindert, an Staatsgeschäfte zu denken!" — Weit vom Ziel! Bleiben wir nur immer bei dem „*bercer doucement*" bei dem „Einwiegen" stehen. Eine Musik, die blos „nicht verhindert," sich dabei noch mit anderen heterogenen Gegenständen, z. B. mit dem voraussichtlichen Steigen oder Fallen der Fünfprocentigen, mit *O'Connell's* Process oder der Königin Pomare zu beschäftigen, oder an das Abends uns erwartende L'hombre, an die verführerischen, indische Contemplation athmenden Entrechats irgend einer „*Goethe* tanzenden" Tänzerin u. s. w. zu denken — eine solche Musik hat ihren Beruf nur höchst unvollkommen erfüllt; ihre Aufgabe besteht vielmehr gerade darin, es gar nicht erst zum Denkprocess kommen zu lassen, einem Process, vor dessen Kosten bekanntlich so Mancher, und zwar aus sehr triftigen Gründen, zurückschreckt.

Man könnte sagen, *Napoleon's* Ausspruch ginge noch einen Schritt über „Unterhaltung" hinaus; indess ist, wie gesagt, dieser Begriff so umfassend, mannichfaltig und relativ, dass sich „Einwiegen, Einschläfern" ganz leicht, und zwar ohne besondern Aufwand von Sophismen und dialectischen Fechterkünsten, dieser Rubrik mit einverleiben lässt. Nicht umsonst reimt sich Orpheus mit Morpheus, — ein mythologischer Wink, der durchaus nicht unberücksichtigt bleiben darf, und uns zu der Schlussfolge anregt: Wie schon die Worte, so können ja auch die Begriffe sich reimen.

Es würde unwahr und zugleich ungerecht sein, behaupten zu wollen, *Paësiello's* leuchtendes Beispiel sei vereinzelt und unerreicht geblieben; im Gegentheil hat es Viele zu schöner Nacheiferung angefeuert und ist selbst in der Folge übertroffen worden. Wie man nun seine Musik, nach ihrer eigenthümlichen, vom Kaiser characteristisch bezeichneten Wirkung eine narkotische nennen kann, so würden seine Nachfolger, die, wie er, den schönen Beruf der Kunst richtig erkannt und erfüllt haben, zur rühmlichen Unterscheidung von jenen Tonsetzern, die ihn eigensinnig verkennen und künstlich hinaufzuschrauben bemüht sind, füglich als „narkotische Componisten" zu bezeichnen sein.

Die grossen, namhaften Verdienste dieser höchst ehrenwerthen, weit verbreiteten und zahlreichen Classe von Tondichtern werden, obgleich von Seiten der grossen Massen immer allgemein und lebhaft anerkannt und gepriesen, nichts desto weniger von einer böswilligen, gewöhnlich immer zur Gegenpartei gehörigen Kritik hin und wieder hart angegriffen und in Zweifel gestellt; einmal in eine einfach-ruhige und gewissenhafte Erörterung jener Verdienste einzugehen, scheint uns daher schon deshalb angemessen, weil sie vielleicht am Meisten geeignet ist, solche boshafte Verunglimpfungen verstummen zu machen.

(Beschluss folgt.)

Recension.

Vierundvierzig Mutter-, Kose- und Spiellieder zur edeln Pflege des Kindheitlebens, von *Friedrich Fröbel*, zweistimmig in Musik gesetzt von *Robert Kohl*. Blankenburg bei Rudolstadt, Anstalt zur Pflege des Beschäftigungstriebes der Kindheit und Jugend. Pr. 1⅓ Thlr.

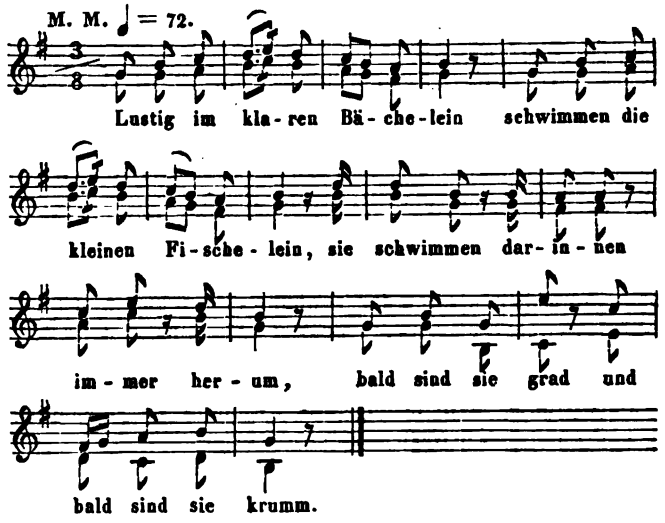
Diese Lieder gehören zu einem grösseren Werke: „Mutter- und Koselieder, Dichtung und Bilder zur edeln Pflege des Kindheitlebens. Ein Familienbuch von *Friedrich Fröbel*," zum Besten des von diesem vortrefflichen Erzieher in Blankenburg gestifteten „deutschen Kindergartens" herausgegeben, welches gewiss, wie es verdient, bald in den Händen jeder edlen deutschen Mutter sein wird. Hier haben wir es nur mit dem musikalischen Theile dieses ausgezeichneten Werkes zu thun, welches unter Anderm auch durch ungefähr ein halbes Hundert sehr schöner und sinnreicher Zeichnungen geschmückt ist.

Wenn es, zumal in neuester Zeit, ungemein schwer ist, die künstlerische Tendenz einer Composition aus den vielen Noten herauszufinden, so stehen hier dem Recensenten glücklicherweise des Componisten (der Erzieher und Mitarbeiter an der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt in Keilhau ist) eigene Worte zu Gebot, die den Zweck dieser Lieder besprechen. Es ist seine feste Ueberzeugung, dass es ungemein wichtig sei, was die Mutter ihrem Säugling vorsingt, und wie die Töne beschaffen sind, die das Kind vernimmt; denn wie wir in demselben die eigentliche Lebensharmonie nur dadurch erwecken können, dass wir es von lauter reinen Lebenswellen umspielen lassen, so können wir auch wiederum in diesen reinen Herzen, ohne dass wir es wollen und wissen, eine Masse unreiner Begierden erwecken durch Ton, Wort und That, von denen wir später gar nicht wissen, woher sie kommen, und die wir dann immer der beliebten Erbsünde zuschreiben. Des Verfassers Ziel war es daher, das Kind in seinen ersten Lebensmomenten von musikalischer Seite richtig zu erfassen, bewusst zu pflegen und harmonisch zu entwickeln. Treue Nachahmung der Sprache der Mutter, getreue Zeichnung der in den Liedchen gegebenen Anschauungen und einfach harmonische Erregung des unschuldig reinen Kinderherzens suchte er zu erstreben. Aber er bezweckte mit diesen Liedern noch Anderes. Mütter sollen durch sie auf ihren eigentlichen Beruf aufmerksam gemacht und für ihn gewonnen werden, anstatt ihren Kindern krankhaft-sentimentale, oft lüsterne Liebeserklärungen, und, leider! in oft eben so krankhaften und wollüstigen Melodieen vorzusingen. Pflegeanstalten frischer Kindheit sollen in ihnen eine neue und edel bildende Nahrung erhalten; dem ersten Unterricht im Gesang sollen sie durch die stets damit verbundene und leicht darzustellende Anschauung förderlich werden.

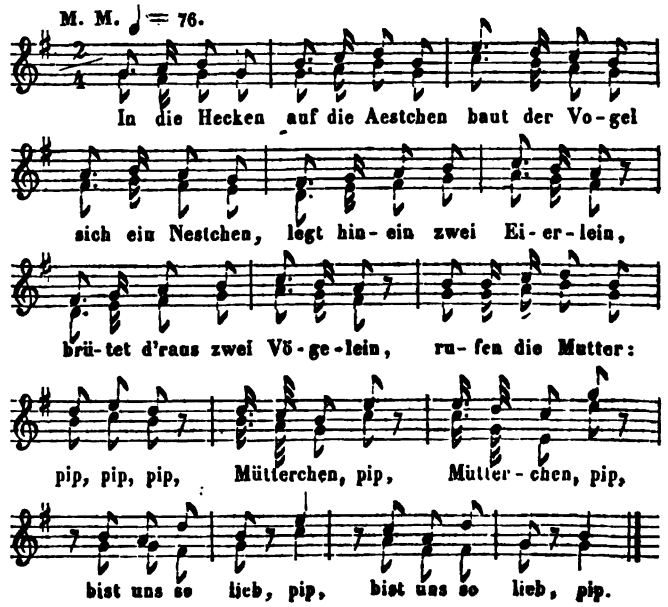
Dies sind fast ausschliesslich des Componisten eigene Worte, der uns nun in der That eine Sammlung von ächten Kinderliedern gegeben hat; und das ist nichts Leichtes. Dass es sehr schwierig ist, ein guter Kinderschriftsteller zu sein, zeigt uns schon der Umstand, dass bis jetzt Campe und Weise noch nicht übertroffen, ja vielleicht noch nicht einmal erreicht worden sind. Eben so schwer ist es, ein guter Kindercomponist zu sein, wie z. B. Pleyel einer war. Aller Operaprunk, aller Virtuosenapparat, alle Sucht, zu glänzen, muss entfernt werden, und beim Schaffen eines Kinderliedchens muss man an kein Publicum, an kein Honorar denken. Unmögliche Bedingungen für Viele. —

Die Melodieen Herrn Kohl's, der immer in der Kinderwelt, sie leitend und bildend, lebt, sind aus kindlichem Gemüthe entquollen, einfach, oft naiv, und lassen meistens den Worten ihr volles Recht widerfahren. Leider glauben viele Liedercomponisten, eine schöne Melodie entschuldige eine schlechte Declamation, und denken nicht daran, dass Beides vereint sein kann, ja, muss. — Als Beispiele, wie Herr Kohl seine Aufgabe gelöst hat, mögen folgende zwei Proben dienen:

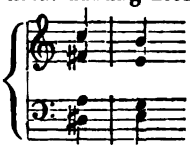
No. 10. *Fischlein im Bächlein.*

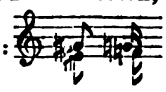
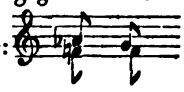


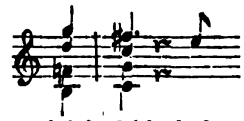
No. 13. *Das Nestchen.*



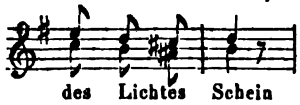
Wenn nun Recensent aus vollem Herzen diese Liedersammlung lobt und empfiehlt, so muss er doch, um gerecht zu sein, und weil es nicht Recensentensitte ist, eine Beurtheilung ohne einigen Tadel zu machen, dem wackern Componisten einige Mängel aufzählen, die er künftig leicht wird vermeiden können.

Erstens ist die Stimmführung nicht überall ganz rein; wie z. B. Seite 7:  wo, um die schlechte Quintenfolge zu vermeiden, das *fis* hätte nach *g* gehen sollen.

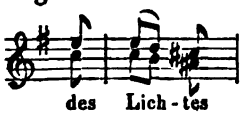
Seite 13, wo:  besser so stände: 

Seite 49:  wo die Septime aufwärts geht und zugleich fehlerhafte Quinten entstehen.

Zweitens könnte an einigen wenigen Stellen die Declamation besser sein, wie z. B. Seite 29, No. 31:



wo der Artikel mit Unrecht auf die gewichtigste Stelle des Tactes fällt, was leicht auf folgende Weise hätte richtig gemacht werden können:



No. 19, Seite 22, fängt in Gdur an, und schliesst in Cdur, wodurch das Gesetz der Einheit verletzt ist.

Recensent hat sich bei dieser Sammlung länger verweilt, als man gewöhnlich bei Liedern zu thun pflegt, weil diese Kinderlieder eben so originell sind, als die von dem Dichter derselben zu Grund gelegte pädagogische Tendenz neu und wichtig ist.

Die Ausgabe ist schön, wohlfeil und der berühmten Officin von Johann André in Offenbach, wo sie lithographirt wurde, würdig. Möge sie überall die verdiente gute Aufgabe finden. *S. v. W.*

Nachrichten.

Berlin, den 1. Juli 1844. Wenn gleich die eigentliche musikalische Saison hier mit dem Mai spätestens beendet ist, so bot dennoch auch der meistens kühle und stürmische Juni so manchen interessanten Kunstgenuss dar. Ueber die *Thorwaldsen*-Feier am 1. v. M. in der Singacademie habe ich Ihnen bereits Mittheilung gemacht. Der kunsterfahrene Sänger *Pellegrini* aus München schloss seine Gastrollen als Tell in *Rossini's* Oper mit verdientem Beifalle. Dem. *Tuczeck* trat vor ihrer Urlaubsreise nach Breslau als Marie in der Tochter des Regiments hier zum letzten Male auf, eben so Dem. *Grünbaum* zum Abschiede von der hiesigen königl. Bühne, in der ihr bewilligten (ziemlich geschmacklos compilirten) Quodlibetbenefizvorstellung, welche an einem schönen Abende auch nur mässig besucht war. An die Stelle dieser, für Soubretten- und naive Partieen sehr brauchbaren Sängerin ist eine junge Anfängerin Dem. *Conrad* auf vier Monate engagirt, welche als Annchen im Freischütz zuerst, sodann als Zerline im Don Juan, Marie in Czaar und Zimmermann, wie als Margarethe in dem nicht sehr lebhaft aufgenommenen König von Yvetot mit Musik von *Adam* auftrat, und ermunternden Beifall erhielt. Die Singstimme der jungen Sängerin ist angenehm, jedoch schwach und nicht immer ganz rein. Ihr Vortrag ist natürlich und gebildet, das Sprachorgan dagegen unvortheilhaft. In der Darstellung ist Dem. *Conrad*, für zweijährige Uebung auf dem Theater zu Stettin, bereits recht gewandt und frei von Manier. — Auch *Goethe's* Egmont kam durch die einzige Gastdarstellung des erkrankten Herrn *Dahn* aus München mit *Beethoven's* genialer Musik zur Aufführung. — Dem. *Kunth* vom Brüsseler Hoftheater gab die Donna Anna in Don Juan als letzte Gastrolle, nicht überall genügend, jedoch im Einzelnen, z. B. die grosse Scene des ersten Acts, recht gelungen. *Adam's* König von Yvetot würde noch weniger angesprochen haben, wenn die Darstellung nicht grösstentheils so vorzüglich wäre. Herr *Mantius* spielt und singt die Rolle des gemüthlichen Bürgerkönigs eines Duodezstaats ganz vortrefflich, eben so Dem. *Marx* die hochstrebende Haushälterin Jeannette. Herr *Pfister* singt den Adalbert gut, und Herr *Bötticher* repräsentirt den Maltheserconthur würdevoll; auch singt derselbe das zu dem übrigen Musikstyl wenig passende grosse Duett mit Adalbert im zweiten Act sehr ausdrucksvoll. Herr *Schneider* carikirt den Müller Daniel recht belustigend, ohne dass man auf Gesang eben grossen Anspruch zu machen berechtigt ist. Die originelle, theilweise indess gedehnte Handlung (mit zu viel Dialog) wird dies Singspiel wohl einige Zeit auf dem Repertoir erhalten, wenn gleich die viele Tanzrhythmen und *Auber*sche Reminiscenzen enthaltende Musik ziemlich gewöhnlich ist. Einige artige Melodieen und Instrumentaleffecte genügen doch denjenigen Zuhörern nicht, die an höhern geistigen Genuss gewöhnt sind. Hierin steht für die komische Oper der Deutsche *Lortzing*, bei aller Leichtigkeit der Behandlungsweise, doch viel höher, als der Pariser Componist. Zum Benefiz der vom Hamburger Stadttheater abgegangenen, die Bühne ganz verlassenden Dem. *Bertha Stich*, welche hier zuerst als mimische Künstlerin sich ausgebildet hat, wurde der lange ruhende Sommernachtstraum mit *Mendelssohn's* reizender Musik, bei grosser Gewitterhitze und ganz gefülltem Hause, am 25. v. M. mit lebhafter Theilnahme gegeben. Dem. *Stich* nahm als Puck von dem hiesigen Publicum und der Bühne überhaupt Abschied, da sie sich vermählt. Ausser einer Musikaufführung der königl. Instrumentalmusikschule für eingeladene Zuhörer, unter Leitung deren Vorstandes Capellmeister *Möser*, fand noch ein öffentliches Dilettantenconcert von Gesangstücken mit Pianofortebegleitung des Herrn *Tiehsen*, und eine musikalische Matinée zu wohlthätigem Zweck im Saale der Loge zu den drei Weltku-

geln für Mitglieder und deren Familien Statt. In letzterm wurden die Ouverturen zu Joseph von *Mehul* und Don Juan von *Mozart* von dem Orchester in *Kroll's* Garten, unter Leitung des thätigen KM. *Gährich* (der jetzt auch die Ballette dirigirt), sehr präcis ausgeführt. Auch liessen sich der Flötenvirtuos *Oelschig*, der Posaunist *Fr. Belcke* und die Clarinettisten *Gareis* in einem Doppelconcerte mit vielem Beifalle hören. Gesang und Declamation bereicherte die angenehme Unterhaltung.

Zum Beschlusse des sehr günstig ausgefallenen Wollmarkts wurde in *Kroll's* glänzendem Locale noch ein Maskenball in den Wintergartensalon's, nebst Illumination und Nachtmusik im Sommergarten (im Freien), unter dem Titel einer „italienischen Nacht" gegeben, welche auch wirklich durch das wärmste Sommerwetter begünstigt wurde. Unter einer Menge von Gartenconcerten zeichnen sich die vom MD. *Wieprecht* zu wohlthätigen Zwecken im Park des Hofjägers veranstalteten grossartigen Musikaufführungen mit Blechinstrumenten, wie die in *Sommer's* Local von *Joseph Gungl*, bei *Günther* von *Johann Gungl*, und im *Möser*'schen Blumengarten von *Meinberg* (nach *Weller's* Ableben) mit Streichinstrumenten ausgeführten Symphonieen, Ouverturen, Tänze u. s. w. besonders aus. Eben so sind die Concerte unter Leitung des KM. *Gährich* im Königssaale des *Kroll*'schen Wintergartens, wie im Freien, durch Präcision ausgezeichnet. Die italienische Oper und die französische Komödie haben für die Sommerzeit aufgehört. Die Mitglieder der Königsstädtischen Bühne geben auch Vorstellungen im königl. Schlosstheater zu Charlottenburg.

Am 2. Juli ist der als Lustspieldichter und Bearbeiter, wie als Componist von Vaudeville's und Singspielen rühmlichst bekannte königl. Opernregisseur und Hofcompositeur *Carl Blum*, Bruder des Sängers *Heinrich Blum*, plötzlich gestorben. Sein vielseitiges Talent, wie sein humaner Character war allgemein anerkannt und geschätzt.

Musikaufführungen der königl. Academie der Künste zu Berlin.

Die königliche Academie der Künste zu Berlin gibt im Laufe des Jahres den Eleven der musikalischen Composition öfters Aufgaben zur Bearbeitung. Eine solche Aufgabe wurde im vorigen Jahre für eine Symphonie in drei Sätzen zu gegebenen Motiven gestellt. Aus den gelieferten Compositionen wurden drei ausgewählt und im vorigen Herbste zur Ausführung gebracht. — In diesem Jahre war die Aufgabe eine geistliche Motette zu gegebenen Worten aus der heiligen Schrift, in drei Sätzen, nämlich einem Chor, Terzett und einer Fuge. Die Chorsätze wurden, der Aufgabe gemäss, für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass, das Terzett für Sopran, Tenor und Bass eingerichtet. Der Orchesterdisposition waren, ausser dem Quartett von Streichinstrumenten, nur zwei Oboen (oder Clarinetten), zwei Hörner und Fagotte zugestanden. Die Erfindung der Motive und Wahl der Tonarten blieb Jedem überlassen. Aus den gelieferten Arbeiten wurden drei gewählt und am 13. Mai d. J. öffentlich zur Ausführung gebracht; zwischen den Gesangwerken wurden Instrumentalsätze, ebenfalls in dieser Schule entstanden, ausgeführt. Das Programm bestand aus: 1) Motette von *C. Jaquemar*: „Danket dem Herrn." 2) Erster Satz eines Septuors von *R. Würst*. 3) Motette von *J. Hopfe*. 4) Marcia funebre von *W. Herzberg*. 5) Motette von *S. Müller*. Diese Compositionen enthielten manches Lobenswerthe und für den Kenner Interessante, um die verschiedene Auffassung der gleichen Worte wahrzunehmen. Für die Studirenden sind solche Concurrenzarbeiten gewiss von wesentlichem Nutzen.

In der öffentlichen Sitzung der königlichen Academie der Künste am 15. Juni d. J. wurde, nach einer einleitenden Rede des Directors, vom Secretär der Academie der Jahresbericht mitgetheilt; dann schritt der Senat zur Prämiirung der Kunstschüler in den verschiedenen Fächern, als: Baukunst, Sculptur, Malerei und Musik. Von den drei ersten Gattungen der Kunstbildung waren die vorzüglichsten Arbeiten der Zöglinge ausgestellt. Zwischen den einzelnen Vorträgen des Secretärs wurden die musikalischen Compositionen derselben ausgeführt. Die gewählten Musikstücke waren folgende: 1) Motette für zwei Chöre: „Jauchzet Gott alle Lande" in Fugenform mit vier Subjecten, von *Selmar Müller*. Dies Werk enthält viel Lobenswerthes; die Themata sind gut erfunden und erhöhen den Ausdruck der Worte. 2) Arie mit Chor: „Doch der Herr vergisst die Seinen nicht" von *Carl Braun*. Dass der Componist für die Solopartie den Alt gewählt hat, ist besonders zu loben, da diese Stimme immer noch nicht genug beachtet wird. Von einem Mitgliede der Singacademie ausdrucksvoll vorgetragen, erwarb sich dies Musikstück allgemeine Anerkennung. 3) Instrumentalsatz über die Tonleiter von *C. Jaquemar*; Fleiss, Talent und eine geübte Feder ist in dieser Composition unverkennbar. 4) Das Ständchen: „Was wecken aus dem Traume mich" von *Uhland*, Wechselgesang für Sopran und Alt, von *Richard Würst*. Das oft in Musik gesetzte, schöne Gedicht ist recht glücklich behandelt. Die Erfindung ist nicht gewöhnlich, wenn auch hie und da etwas stärker aufgetragen, als es der zarte Gegenstand wünschen lässt. Im Gebiete der freien Instrumentalmusik leistet der junge Künstler noch Entschiedeneres. 5) Andante aus der zweiten Symphonie von *Julius Hopfe*. Der junge Componist hat schon zwei Kirchenmusiken mit Orchesterbegleitung dem Druck übergeben, welche ehrenwerth zu nennen sind. Das ausgeführte Musikstück ist mit Geschmack nach *Mozart's* Vorbild angeordnet; gute Durchführung und angenehme Gegensätze sichern dieser Composition eine gute Wirkung. 6) Die erste Hälfte des Finale aus *Th. Körner's* Oper: „Die Bergknappen" von *W. Herzberg*. Eine frische Auffassung des Gegenstandes, kräftige Männer- und anmuthige Frauenchöre zeichnen dies dramatische Gesangstück aus, welches einen angenehmen Eindruck bewirkte.

Die Ausführung aller Musikstücke liess Geschicklichkeit und Sorgfalt nicht verkennen, wobei die umsichtige Leitung der Herren Professor *Rungenhagen* und Concertmeister *Ries* besondere Erwähnung verdient.

Von den Eleven der musikalischen Schule erhielten Prämien: 1) *Wilhelm Herzberg* aus Cüstrin die grosse

silberne Medaille mit seinem Namen. Ferner: 2) *Julius Hopfe* aus Schloss Heldrungen, eben diese Medaille. 3) *Selmar Müller* aus Elbingerode, vorzüglich belobt, erhielt *J. S. Bach's* Kirchengesänge und Hefte der „Auswahl vorzüglicher Musikwerke.“ 4) *Carl Braun* aus Berlin, königl. Kammermusiker, erhielt Werke von *Mozart* und *Haydn*. 5) *Charles Jaquemar* aus Berlin Compositionen von *Caldara, Händel*, und Hefte der „Auswahl“ u. s. w. 6) *R. Würst* aus Berlin, Werke von *Lotti, Jomelli* und Hefte der „Auswahl“ u. s. w. 7) *August Pivenburg* aus Labes in Pommern, erhielt *Fasch's* Lieferungen u. s. w.

Die Feierlichkeit, welche gegen 12½ Uhr begann, endete befriedigend um 2 Uhr, und liess auf's Neue anerkennen, dass die Führung und Richtung dieser Musikschule die Talente der jungen Musiker nützlich zu fördern weiss.

Königsberg. Ein hoher Genuss wurde uns am Busstage gewährt, als Herr Musikdirector *Sämann* in der Haberberger Kirche eine musikalische Aufführung veranstaltete, die sich eben so durch den künstlerischen Gehalt der dargebotenen Werke, als durch eine grossartige Darstellung desselben auszeichnete. Zuerst hörten wir eine vom Concertgeber selbst componirte Motette: „Fliesst, ihr Augen,“ in einfacher Weise gehalten und der Tagesfeier sich anschliessend. Dann spielte Herr *Sämann* mit dem vollen Werke der herrlichen *Casparini*'schen Orgel die wunderbare Emoll-Fuge von *Händel*, ein wahres Meisterstück dieses Componisten. Die Macht der Pedalbässe machte, wenn sie das Thema ergriffen, einen erhabenen Eindruck. Nun folgte das wohl an Jahren, nicht aber an Werth alte doppelchörige: „Jube Domine“ von *Rosenmüller*. Diese Composition war hier völlig neu; das Kernige ihres ganzen Wesens steigerte bis zum Schluss ihre wahrhaft überraschende Wirkung. Ein sodann auf der Orgel vom Concertgeber gespieltes Adagio aber, mit den zarteren Labialstimmen ausgeführt, zeichnete sich, wie alle Compositionen dieses Meisters, durch edle Melodieenführung aus, und hob die Schönheit einzelner Register, welche uns Töne vernehmen liessen, die fast den Klängen der Saiteninstrumente glichen, in der Orgel hervor. Der Ruhepunct, welchen dieses Adagio den Gemüthern der Hörer gestattete, beschloss die erste Abtheilung des Concerts sehr angemessen. Hatte es daher schon jetzt befriedigt, so wurde nunmehr das Publicum, welches in der Kirche, obgleich dieselbe am äussersten Ende der Stadt liegt, sehr zahlreich versammelt war, durch das im höchsten Ausdruck schöner Erhabenheit gesungene herrliche „Adoramus“ von *Perti* erbaut. Herr *Sämann* gab nur die Anfangsaccorde als Einleitung auf der Orgel an, und stellte sich darauf sofort an die Spitze des Singpersonals. Und nun begann im Pianissimo ohne alle Begleitung der Chor mit reinem Edur-Dreiklange an- und wieder abschwellend. Er mag aus ungefähr 70 bis 80 Sängern bestanden, und der Gesang etwa 25 Minuten gedauert haben. Die Wirkung des schönen Fugensatzes aber: „Quia per sanctam crucem etc.,“ der ein- und wieder zurücktretenden Stimmen, ihrer Vereinigung am Ende zu dem: „Redemisti mundum“ in lange anhaltenden Accorden war die der grossartigsten Erhebung. Und als jetzt nach Beendigung des letzten Tones Herr *Sämann* zur Orgel trat, und den zuletzt gehörten Accord auf ihr wiederholte, — da erreichte ein überraschtes Staunen aller ergriffenen Gemüther den höchsten Grad: der Chor war auch nicht um ein Comma abgewichen. So rein, wie er den Schlussaccord gesungen hatte, eben so rein gab ihn die Orgel wieder. Die anwesenden Kenner und Dilettanten äusserten eine gleiche Bewunderung dieser so unerwartet herrlichen Lösung einer der schwierigsten Aufgaben. Hierauf spielte Herr *Sämann* die schöne *Bach*'sche Fuge in As, welche den Altvater des Orgelspiels in der Fülle seiner Gediegenheit zeigte. Da uns bereits so viel Grossartiges dargeboten worden, so konnte nur eine leichtere Musik die von der Anspannung des Gemüths und der Einbildungskraft ermüdete Menge noch fesseln. Wir hörten daher die lieblichen Davidiana von *Fasch* sehr zweckmässig zuletzt.

Herr *Sämann* begleitete alle Singstücke (mit Ausnahme des Adoramus, welches, wie bereits erwähnt worden, ohne Begleitung gesungen wurde) und leitete das ganze Concert ohne Mithilfe eines anderen Dirigenten von der Orgel aus, dem Sängerpersonal den Rücken zuwendend. Beweist dieser Umstand die Sicherheit seines Singvereins, so ist zugleich die Ausdauer bei einer ihn selbst so angreifenden, die geistigen und physischen Kräfte in Anspruch nehmenden Ausführung zu bewundern. Möge Herr *Sämann* in seinem wahrhaften und gediegenen Bestreben, dem edleren Geschmacke Edles darzubringen, fortfahren; es wird stets bei einem grossen Theile Empfänglichkeit für das Erhabene und diejenige Anerkennung finden, zu welcher es berechtigt ist.

Feuilleton.

Der durch mancherlei Werke und Bestrebungen auch im Fache der Tonkunst bekannte preussische Generalmajor *C. von Decker* ist in Mainz gestorben.

Adolph Hesse aus Breslau hat am 4. Juni in Paris ein Orgelconcert unter allgemeinem Antheile gegeben. Er spielte auf einer Orgel mit dem neuerfundenen *Barker*'schen Mechanismus, der sich dabei als höchst vortheilhaft erwies. Das Publicum war ein sehr gewähltes, darunter *Adam, Auber, Berlioz, Herz, Kalkbrenner, Panofka, Pixis, Ambros. Thomas* u. A.— Auf *Hesse's* Rath wird an der grossen neuen Orgel in der Kirche St. Eustache das eine Pedal abgenommen, doch so, dass durch Koppelung die Pfeifen desselben mit dem zurückbleibenden verbunden werden können.

In Kopenhagen gefiel eine neue dreiactige Oper: „Tordenskiold in Dynekilen,“ Buch von *Lyser*, Musik von *Salomon*. — In Brüssel fiel eine neue Oper: „Der Mönch“ von *Willent-Bordogni*, Professor am doftigen Conservatorium der Musik, durch.

Der Theater-Neubau in Hannover ist definitiv beschlossen. Der König will die Kosten des Baues aus eigenen Mitteln bestreiten und hat für das neue Schauspielhaus, das sehr prachtvoll werden soll, einen freien Platz an der Georgstrasse gewählt. Der Bauplan ist genehmigt; indessen werden die Arbeiten wohl erst im nächsten Frühjahr beginnen.

Dreyschock hat vom König der Niederlande den Orden der Eichenkrone erhalten.

Der Freiherr *Salomon von Rothschild* aus Wien hat bei Gelegenheit eines Besuches in Pesth dem dasigen Nationalmusik-Conservatorium 500 Fl. Conv.-M. und dem Musikvereine 200 Fl. Conv.-Münze zum Geschenk gemacht.

Das Coventgarden-Theater in London steht im Begriffe, seine Räume den Musen für immer zu schliessen. Eine Gesellschaft von Fabrikanten und Kaufleuten wird es ankaufen und die unteren Räume zu einem Bazar, den grossen Schauspielsaal aber zu einem bleibenden Ausstellungsorte für Industriegegenstände umwandeln.

Thüringer Sängerfest.

Mit höchster Genehmigung wird
am 12. August d. J.
in den Umgebungen des herzogl. Lustschlosses Reinhardsbrunnen das zweite Liederfest des Thüringer Sängerbundes stattfinden. Indem deshalb Musikfreunde zur Theilnahme an demselben ergebenst eingeladen werden, wird zugleich bemerkt, dass das Nähere aus dem später erscheinenden Programme zu ersehen sein wird. Bei durchaus ungünstiger Witterung wird das Fest auf den 19. des gedachten Monats verschoben.

Die Liedertafel zu Gotha, als Festcomité.

Ankündigungen.

Neuere vierstimmige Gesänge

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig,
zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Adam, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. 25 Ngr.
Bähr, 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr 5 Ngr.
Blum, C., Die Gewalt des Augenblicks für 4 Männerstimmen mit Chor. Op. 116. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Jucunde. 3 Gesänge für 1 Sopran, 2 Tenore und 2 Bassstimmen. Op. 124. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Dürrner, J., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Fasch, (Mendelssohniana) 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 25 Ngr.
Hahn, Th., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Hauptmann, „Auf dem See," Gedicht von Goethe für Sopran, Alt, Tenor und Bass solo mit Chor und Pianofortebegleitung. Op. 21. Stimmen. 20 Ngr.
Lenz, L., Vierstimmige Männerchöre. Op. 31. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Löwe, C., 5 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 81. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Marschner, H., 3 Gesänge für 2 Soprane, 2 Tenore und 2 Bässe. Op. 55. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
Marxsen, E., 6 Tafellieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 50. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Op. 41. 1ª Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Op. 48. 2ª Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Op. 49. 3ª Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Festgesang für Männerstimmen im Clavierauszuge. 1 Thlr.
Otto, Fr., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 1. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
— — 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Pohlenz, A., 7 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 7. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Richter, E. F., 4 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 12. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Richter, Ernst, Hund und Katzen von Hoffmann von Fallersleben: Mauskätzchen gab ein grosses Fest, für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 10 Ngr.
— — 2 Husarenlieder von Hoffmann von Fallersleben für Männerstimmen mit Pianoforte. Op. 22. 15 Ngr.
Rietz, J., Altdeutscher Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor und Orchester. Op. 12. Im Clavierauszug. 15 Ngr.
Schneider, Fr., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 12ª Sammlung. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
Schneider, Fr., 6 altdeutsche Lieder für 4 Männerstimmen. 13ª Sammlung. Partitur und Stimmen. 20 Ngr.
— — 6 Volkslieder für 4 Männerstimmen. 1ª Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Schuster, A., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 1ª Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Spohr, L., Schill. Gesang für 4 Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Zöllner, C., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig ist erschienen:

C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Dritte, bis zum Anfange des Jahres 1844 ergänzte Auflage bearbeitet und herausgegeben von *Adolph Hofmeister*. Zweiter Theil. Musik für das Pianoforte, Orgel, Harfe und Harmonica. Hoch 4. 42 Bogen. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr., auf Schreibpapier 5 Thlr.

Bei **Adolph Marcus** in Bonn ist so eben erschienen:

Praktische Singschule

enthaltend
methodisch geordnete Uebungen für Stimmbildung, Takt- und Notentreffen, nebst einer Auswahl mehrstimmiger Gesänge für weibliche Stimmen,
verfasst und herausgegeben
von
Dr. *H. K.* Breidenstein,
Professor der Musik an der Rhein. Friedr. Wilhelms Universität.

Erstes Heft.
Dritte Auflage.
Gross 4. geheftet 15 Sgr.

Diese Singschule ist im speziellen Auftrage des königl. preuss. Cultus-Ministeriums entworfen und von demselben empfohlen. Die Einführung in viele Schulanstalten, welche bereits die dritte Auflage nothwendig gemacht hat, bürgt für die praktische Zweckmässigkeit derselben. —

An dieses Heft schliessen sich in stufenweiser Folge noch vier Hefte an, von denen jedes einzeln zu haben ist; von den drei letzten sind auch die einzelnen Singstimmen apart gedruckt. Eine ausführliche Angabe hierüber findet sich auf dem Umschlage des ersten Heftes.

Gesanglehrer, die sich dieser Singschule bei ihrem Unterrichte bedienen wollen, erhalten ein Exemplar gratis, und werden zu diesem Zwecke gebeten, ihre Adresse der Verlagshandlung oder einer andern Buchhandlung einzusenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juli. № 30. 1844.

Inhalt: Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten." (Beschluss.) — *Nachrichten:* Aus London: The Handel Society. Frühlingsopern in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten."

(Beschluss.)

III.

„Bei meinem Saitenspiele
„Schlafe, was willst Du mehr?"
Goethe.

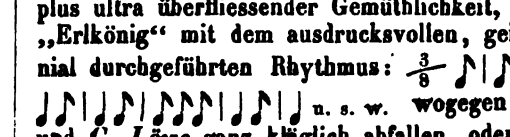
Man kann Dichter wie Componisten füglich in zwei Classen eintheilen. Die, welche der ersten Classe angehören, haben ohne Unterschied die Eigenthümlichkeit, dass sie, wie schon *Horaz* vom *Homer* behauptet, „zuweilen schlafen," d. h. es tritt bei allen diesen mitunter eine momentane Geistesebbe ein; man kann's immer merken, wenn der Hippogryph verschnauft und wo der Dichter (Componist) sich der Ruhe überliess, um neuen Stoff und Aether zu sammeln. — Wie viel bedeutender und achtungswerther erscheint dagegen die andere Classe! — Statt in schnöder Selbstsucht nur sich selbst dem Schlaf — im *Homer*'schen Sinne — zu überlassen, sind sie vielmehr bemüht, auch ihrem Publicum diese Vergünstigung nach Kräften zuzuwenden. — Noch nicht genug: Ein solcher Autor ist selbst im Stande, sich edelmüthig, mit schöner aufopfernder Hingebung, seines Naturantheils an Schlaf bei der Verfertigung seines Werkes, ganze Nächte durch, völlig zu entäussern, um dies Element desto unzersplitterter in seiner ganzen, unwiderstehlichen Stärke, zur Erquickung und zum Nutzen seiner Leser oder Hörer, seiner Schöpfung einverleiben zu können....

„Bei meinem Saitenspiele
„Schlafe, was willst Du mehr?"

Es bedarf wohl nicht erst einer besondern Erwähnung, dass das hier Aufgestellte, so wie das *Horaz*'sche *„quandoque bonus dormitat Homerus"* nicht buchstäblich, sondern nur im bildlichen Sinne, allegorisch zu verstehen ist. Es kann uns nicht einfallen, behaupten zu wollen: dass das Werk eines Tonkünstlers unmittelbar narkotischen Einfluss äussern, directen Schlaf bewirken müsse; jedoch aber: dass es zu seinen wesentlichsten und schönsten Pflichten gehört, ja gewissermaassen ihm erst zu Berechtigung und Bedeutung in der Gesellschaft, und zu eigentlichem Ansehen verhilft, wenn er im Stande ist, jenen wohlthätigen Zustand durch sein Product mit Glück vorzubereiten und demselben wirksam vorzuarbeiten, indem er seinem Auditorium dadurch Erlösung, Errettung von allem geistigen Zwang, von den strengen Banden und dem Despotismus der Idee, kurz: Gedankenfreiheit, d. h. Befreiung von allen Gedanken, zu verschaffen vermag, welche bekanntlich zu den ersten, unerlässlichen Bedingungen eines guten, soliden Schlafs gehört. Und hier wären wir endlich auf den Standpunct gelangt, von wo aus jedem Unbefangenen, Unparteiischen die grossen, wesentlichen Verdienste des „narkotischen Componisten" und die unendlichen Vorzüge, die er vor jenen eingebildeten, unpractischen Chimären huldigenden Träumern voraus hat, in die Augen springen müssen.

Wie aber jede Lehre und Behauptung durch Beispiele erst recht einleuchtend gemacht und veranschaulicht wird, so möge es auch uns vergönnt sein, auf einige der vornehmsten Repräsentanten der narkotischen Schule und ihre respectiven Leistungen hier näher einzugehen.

Um, wie recht und billig, mit dem Vaterlande zu beginnen, so erfüllt es uns mit Scham und Niedergeschlagenheit, bekennen zu müssen, dass Deutschland im Verhältnisse gegen das Ausland hierin bedeutend zurücksteht, wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, dass es einige würdige Männer geliefert hat, die den wahren Endzweck ihrer Kunst richtig begriffen und in ihren Werken treulichst verwirklicht haben, und dass selbst hin und wieder von Einigen in dieser Hinsicht Ausgezeichnetes geleistet wurde.

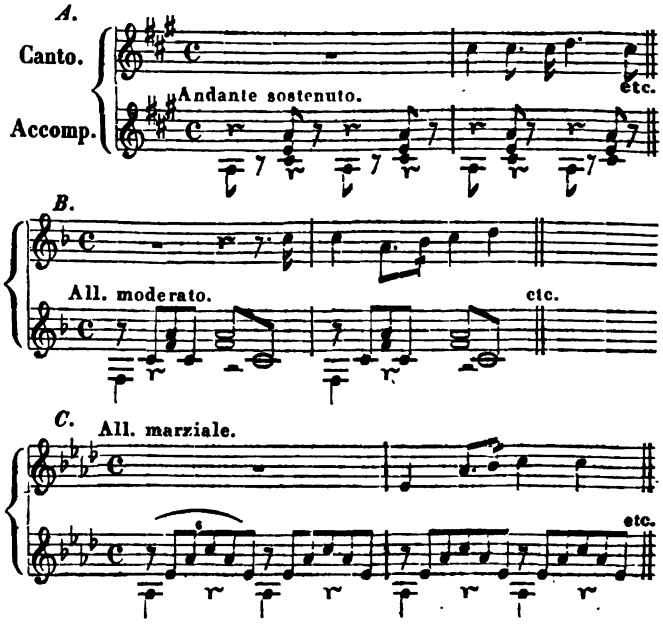
Von älteren Namen erwähnen wir z. B. *Winter*, *Reichardt*, *Zumsteg*, *Gelinek*, *Kozeluch*, *Wanhal*, *de Witt*, *Kospoth* u. s. w. Wer wohl erinnerte sich nicht dankbar gerührt und voll freudiger Wehmuth an *Winter's* „Zieht ihr Krieger nun von dannen," dies Non plus ultra überfliessender Gemüthlichkeit, an *Reichardt's* „Erlkönig" mit dem ausdrucksvollen, geistreich und genial durchgeführten Rhythmus:  u. s. w. wogegen *Fr. Schubert* und *C. Löwe* ganz kläglich abfallen, oder an *Zumsteg's* armen „Ritter Toggenburg," wo die ganze homöopathische Sparsamkeit und Frugalität der platonischen Liebe sich gleichsam in der Musik wiederspiegelt. Das waren schöne Zeiten patriarchalischer Einfachheit und kindlicher Genügsamkeit! —

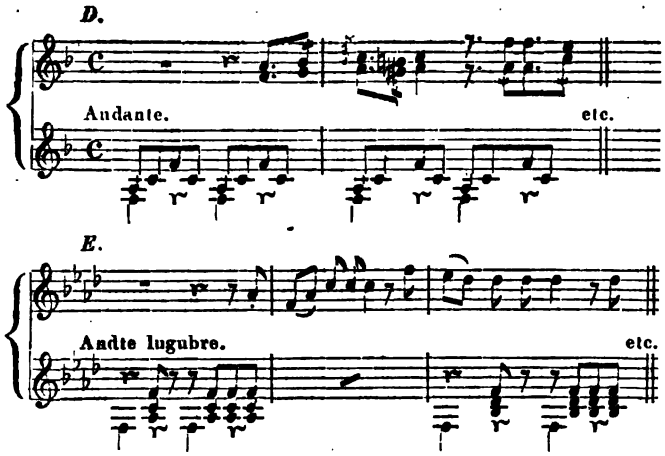
In neuerer Zeit, die sich übrigens hierin ungleich ergiebiger erweist, haben sich vor Allen rühmlichst her-

vorgethan die meisten der sogenannten Saloncomponisten, worunter wir die unterschiedlichen Potpourristen, Arrangeur's, Transscribenten und Virtuosen-Componisten (in neuerer Zeit sind darunter solche zu verstehen, bei denen man immer darüber in einer angenehm spannenden Ungewissheit bleibt, wo eigentlich der Virtuos aufhört und der Componist anfängt), ferner auch jene besonders schätzenswerthen Leute verstehen, die dem nie ersterbenden Bedürfnisse nach „Variations brillantes," „Fantaisies sur des motifs" u. s. w. stets mit so edler, nie erlahmender Ausdauer abhelfen; — dann noch eine nicht ganz unbeträchtliche Zahl von Liedercomponisten, deren Heerführer näher zu bezeichnen wir kaum nöthig haben werden.

Aber die immerhin anerkennungswürdigen Bestrebungen all' dieser Wackeren, wie verschwinden sie sammt und sonders gegen die in diesem Betrachte glänzenden und überaus zahlreichen Leistungen der neuern Franzosen und Italiener! Schlägt ein einziger neuerer italienischer oder französischer Opern- oder Romanzencomponist, in Bezug auf Narkotik, nicht hundert Deutsche siegreich aus dem Felde?! Frankreich weist auf seinen *Adam*, *Thomas* u. s. w., Italien nennt uns seinen *Bellini*, *Donizetti* u. s. w. Hat denn Deutschland etwas nur entfernt diesen Heroen Aehnliches und Ebenbürtiges aufzuweisen?! Von den Italienern erregte u. A. auch *Rossini* durch seine ersten Opern bedeutende Hoffnungen, das *Paësiello*'sche Erbe, jene „*musique berçante*," durch ihn erweitert zu sehen; sie haben sich jedoch später leider nicht bestätigt, da dieser Componist in der Folge so zu sagen seiner Fahne völlig untreu wurde und in „Wilhelm Tell" seinen gänzlichen Abfall kund that. Dagegen hat *Auber*, den man nach seiner „Stummen von Portici" als einen für den wahren Endzweck der Kunst unerrettbar Verlorenen aufzugeben sich bewogen fühlen musste, dieses etwas voreilige Urtheil später durch die That — wir erinnern nur an Zanetta, Les Diamans de la Couronne, La part du Diable, Le Duc d'Olonne u. s. w. — glänzend zu widerlegen gewusst, so dass wir ihn gegenwärtig in den ersten Reihen der grossen jetzt lebenden narkotischen Componisten erblicken. In Bezug auf *Bellini* und *Donizetti* wird man vielleicht uns den Einwurf machen wollen, dass bei ihnen, — die wir doch gleichsam als die Narkotiker par excellence in der Musik hervorheben wollen, bei denen sich das, was bei *Paësiello* erst noch schwacher Anfang, schüchterner Versuch war, zur vollen Blüthe und Virtuosität entfaltet hat — *Napoleons* Tadel: „*vos accompagnemens sont trop forts*" noch in weit ausgedehnterem Maasse anwendbar sein dürfte. Dass dies jedoch eine unlogische, falsche Schlussfolge wäre, soll sogleich einleuchtend bewiesen werden.

Es ist mehr als wahrscheinlich — ja, *Cherubini's* ziemlich transparente, allen Instrumentalluxus vermeidende Partituren steigern es zur Gewissheit, — dass *Napoleons* Ausspruch sich nicht sowohl auf das materielle Forte, auf die Ueberbietung der Massen, sondern vielmehr auf die ideelle Ueberladung, die störende Reichhaltigkeit, Selbständigkeit und auf den Gehalt der den Accompagnements einverleibten Gedanken (*Cherubini* war eben ein eingefleischter Antinarkotiker) bezog. Gerade aber in dieser Beziehung haben sich *Bellini* und *Donizetti* meist vorwurfsfrei und makellos erhalten; sie haben diese gefährliche Klippe fast immer glücklich vermieden, und sich dadurch auf den ihnen längst allgemein zuerkannten geistigen Mässigkeitspreis die vollgiltigsten Ansprüche erworben. Was ausserdem die, beiden Meistern zuweilen vorgeworfene, allzu häufige Anwendung von Trompeten, Posaunen, gran cassa, banda sul balco u. s. w. betrifft, so lehrt die Erfahrung, dass diese Verstärkungen, weit entfernt, den der Musik obliegenden Endzweck zu verfehlen, diesem vielmehr auf's Trefflichste entsprechen. Diese plötzlichen Explosionen der stärksten Blechinstrumente, diese Trommelwirbel und Kanonaden der „Gran cassa," oft bei scheinbar widersprechenden Veranlassungen angewandt, z. B. bei zarten, elegischen Liebesscenen, während der primo amoroso im süssen Schlummer oder vor seiner Donna auf den Knieen liegt u. s. w., wirken eben durch ihren öfteren Gebrauch weniger erweckend und aufregend, als betäubend und Besinnung raubend, und unterstützen somit wirksam die narkotischen Intentionen des Componisten. Ein so auf einmal mit allen Registern losbrausendes Fortissimo macht das gleich darauf wieder in seine Rechte eintretende, gleich künstlichen Cascaden regelmässig herabtropfende Arpeggio, das süsse, sanft einlullende Einerlei der Begleitung — (in der Regel Accord-brechende Sextolen), wobei „mit Sorgfalt jede Abwechselung vermieden ist" — erst recht angenehm und dessen ganzen Werth empfinden. In dieser Beziehung hat namentlich *Bellini* Grosses, Unerreichbares geleistet. Wiewohl seine meist unter den Antinarkotikern befindlichen Gegner sich nicht entblöden, zu behaupten, seine Begleitungen seien ein wahres Faul- und Lotterbett für den Sänger, so lässt sich doch gar nicht leugnen, wie sehr *Bellini* damit dem Sänger Vorschub geleistet, in die Hände, oder vielmehr in die Kehle gearbeitet hat; man urtheile selbst:





Wo in aller Welt findet man wohl noch Begleitungsformen, die so, wie diese (wir geben übrigens *C* und *D* den Vorzug), dem Gesange Luft und freien Spielraum gönnen und ihm ganz und gar carte blanche lassen? — Da sind keine usurpatorischen, gegen die Singstimme intolerant und heftig ankämpfenden Bassgänge, keine sie beeinträchtigenden Figuren und vom Sänger ablenkenden Instrumentationscoquetterieen, — kurz nichts, was dem „*bercer doucement*" nur im Geringsten hinderlich sein könnte; der vielen sinnigen Halte, Fermaten, 𝄐 nicht einmal zu gedenken, womit er sich ein unsterbliches Verdienst um alle gefühlsüberschwänglichen Sänger und „weichgeschaffenen Seelen" erworben hat. Ob dieses glücklichen Vereines so seltener Vorzüge darf *Bellini* kühn als der erste narkotische Componist, so zu sagen: als ein gesteigerter, ein *Paësiello* in erhöhter Potenz bezeichnet werden, weil er unbestritten seinen musikalischen Ahn *(Paësiello)* in jenem vom Kaiser so wichtig hervorgehobenen Puncte unendlich überflügelt hat. Er wird deshalb, trotz aller widersinnigen und ohnmächtigen Angriffe seiner Gegner, noch lange das Repertoir aller Bühnen ausschliesslich und unumschränkt beherrschen, da seine Macht über Publicum und Sänger zu fest begründet, zu tief gewurzelt ist; denn das erstere wird nicht müde, sich von ihm in einen musikalischen Opiumrausch versetzen zu lassen, und die letzteren weihen ihm schon längst eine fast göttliche Verehrung. — Wer vielleicht hier Uebertreibung wittern will, mag sich von der Wirklichkeit und täglichen Erfahrung eines Bessern belehren lassen. Welchem andern Tondichter noch widmen wohl die Sänger und Sängerinnen dieses gewissenhafte, aufmerksame Studium, diesen heiligen Ernst und diese sich bis auf's Kleinste erstreckende Sorgfalt in der Ausführung? Lassen sie nicht oft die schwelgerische Tafel anderer Componisten — mag künstlerische Ostentation sie auch mit noch so kostbaren Gängen ausgestattet und mit seltenen Ingredienzen gewürzt haben — unberührt, um sich einzig und allein am einfachen sicilianischen Vesperbrot des Maestro von Catania, das ihnen süsse Himmelskost ist, zu erlaben? —

Donizetti, obwohl sich fast in allen seinen Opern (z. B. *Orsini's* Cavatine in Lucrezia Borgia, erster Act, das Duett zwischen Belisar und Irene, zweiter Act, das Duett zwischen Leonor und Alphons in der Favorite, zweiter Act) das redlichste und eifrigste, oft auch vom glücklichsten Erfolge gekrönte Streben kund thut, im Narkotischen sein grosses Vorbild zu erreichen, hat doch im Allgemeinen noch nichts geliefert, was als in dieser Beziehung *Bellini* ebenbürtig genannt werden könnte; seine Melodieen strömen nicht den eigenthümlich betäubenden Duft, jenen warmen, languissanten Hauch aus, wodurch die *Bellini*'schen so unwiderstehlich wirken. Gewiss aber berechtigt *Donizetti* hierin zu den schönsten Erwartungen, und es würde sehr thörig sein, diesem Componisten, der sich gerade in seiner besten Kraft befindet und — wie man zu sagen pflegt — „noch viel Zukunft vor sich hat," die Anwartschaft auf eine nie geahnte, selbst *Bellini* noch überragende Grösse voreilig absprechen zu wollen. —

Wie viel oder wie wenig überzeugende Kraft dem vorliegenden Versuche, über die eigentliche Bestimmung und das Verdienst der Musik, so wie über narkotische Componisten u. s. w. der Welt die Augen zu öffnen, inne wohne, muss und wird der Erfolg am Besten ausweisen; inzwischen genügt es uns, zuerst einen Gegenstand zur Sprache gebracht zu haben, dem eine gewaltigere, fähigere Feder leicht noch manche neue und interessante Seite der Besprechung abgewinnen dürfte.

Schlüsslich wollen wir zu Nutz und Frommen jener Schwergläubigen, bei denen Wahrheit und bessere Erkenntniss immer langsamer, als bei Anderen, zum Durchbruch kommen, den hier mitgetheilten Argumenten noch eines hinzufügen, indem wir auf den ganz und gar verschiedenen Effect verweisen, den die Compositionen der Narkotiker und der entgegengesetzten Partei in der Wirklichkeit ausüben.

Man führe nämlich einem Musiker von nur einiger Erudition *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Schubert* u. s. w. vor, so wird er immer mehr hören, und am Ende wieder von vorn anfangen wollen; — lasse man ihn hingegen irgend einen formidabeln, narkotischen Componisten, hören, so hat er nach den ersten Paar Tacten schon genug. — Was spricht wohl schlagender für die grössere Genügungsfähigkeit der narkotischen Schule? was vermag wohl besser auch den letzten Bodensatz von Zweifeln an den ausserordentlichen Vorzügen, die der narkotische Componist vor jedem Antinarkotiker voraus hat, zu entfernen? — —

Nachrichten.

The Handel Society.

Unter diesem Titel ist in London seit dem Juli des vergangenen Jahres ein Verein in öffentliche Wirksamkeit getreten, der es unternommen hat, eine vollständige Sammlung der Werke *Händel's* in Druck herauszugeben. Der Verein zählt die vorzüglichsten Künstler Englands zu seinen thätigen Mitgliedern. Mit einem jährlichen vorauszuzahlenden Beitrage von einer Guinee ist jedem In- und Ausländer der Beitritt zu diesem Unternehmen ge-

stattet. Jeder Subscribent erhält für seinen Beitrag ein Exemplar der im Laufe des Jahres erschienenen Werke. Das Volumen des jährlich Herauszugebenden wird durch die grössere oder geringere Zahl der Subscribenten bestimmt werden und mit dieser im Verhältnisse stehen, indem jederzeit die ganze Summe der im Jahre eingegangenen Beiträge auf die Förderung des Unternehmens verwendet werden soll. Es wird daher im Interesse eines jeden Theilnehmers selbst liegen, die Vermehrung der Subscribenten zu wünschen und befördern zu helfen, indem ihm dadurch selbst ein Gewinn erwächst. Das Maximum der Subscribentenzahl ist vom Directorium auf ein Tausend gesetzt. Dem Prospectus dieses Unternehmens ist ein Verzeichniss der bis jetzt gewonnenen Theilnehmer beigefügt; es benennt gegen 500 Subscribenten. Verhältnissmässig finden sich unter diesen noch sehr wenig Ausländer; es ist zu erwarten, dass spätere Nachträge dieses Verzeichnisses auch von einer zahlreichen Theilnahme des Auslandes, namentlich der deutschen Musikwelt, an diesem rühmlichen Unternehmen erfreuliche Kunde geben werden.

Von den beiden früheren englischen Ausgaben der Werke *Händel's*, die erste von *Walsh*, die spätere von *Arnold*, kann, wie die Ankündigung dieser neuen besagt, jene, zu *Händel's* Zeiten unternommene, am Wenigsten für vollständig gelten; aber auch bei der zweiten fehlen mehrere der früheren und bedeutende Werke. Beide Ausgaben sind überdies nicht mehr im Handel.

Wie sehr auch der Wunsch, eine neue und vollständige Ausgabe dieser Werke veranstaltet zu sehen, eben in der neueren Zeit, wo die Theilnahme an *Händel's* Musik, wie sie es jederzeit in England war, auch in Deutschland eine allgemeinere geworden ist, dringend werden musste, so war es doch nicht zu erwarten, dass irgend ein Musikverleger einer so kostspieligen Sache auf eigene Rechnung sich hätte unterziehen mögen. Wie so viele Interessen der Gegenwart durch Vereine gefördert werden, so sehen wir nun auch dem hier in Rede stehenden ein gemeinsames Wirken achtungswerther Männer thätig entgegenkommen. Der in England zu diesem Zwecke gestiftete Verein betrachtet aber das Unternehmen nicht als ein merkantilisches, vielmehr als eine Ehrensache der englischen Nation. Der grösste Theil derjenigen Werke *Händel's*, durch welche er auf unsere Zeit gekommen ist, war für sie und in ihrer Sprache geschrieben. In England ist die unbedingte Verehrung dieses Meisters ein musikalischer Glaubensartikel; sie hat nie gewankt und ist in den gegenwärtigen Tagen vielleicht noch in grösserem Maasse vorhanden, als zu seinen Lebzeiten. Dort werden auch seine Werke noch in der originalen Gestalt, ohne Abänderungen und Instrumentalzusätze, aufgeführt; man würde es für einen Frevel halten, an solchen als classisch anerkannten Werken etwas ändern oder bessern zu wollen. Die Orgel, welche dort auch in den Concertsälen nicht fehlen darf, ersetzt auch jetzt noch die grössere Zahl von Blasinstrumenten, welche man bei uns in den *Händel'*schen Oratorien glaubt beifügen zu müssen, und füllt die Leeren, welche sich in *Händel'*schen, wie in den Partituren früherer Zeit überhaupt, häufig finden, durch angemessene Begleitung, wie sie von dem Componisten intendirt war. Wenn überhaupt weniger von einer hier nicht wohl angewendeten detaillirten Nüancirung, als von Einfachheit und kräftiger Fülle die Rede ist, so wird leicht zu ermessen sein, dass die Mitwirkung einer guten und geschickt behandelten Orgel die Abwesenheit einiger unserer Holz- und Blechinstrumente nicht sehr wird empfinden lassen. So viel uns bekannt ist, hat *Mendelssohn* die von ihm aufgeführten *Händel'*schen Oratorien jederzeit nach der Originalpartitur und mit Orgelbegleitung gegeben; die Wirkung solcher Aufführungen ist immer als eine ausgezeichnet grossartige gerühmt worden.

Die bisher in Deutschland gedruckten Partituren *Händel'*scher Kirchencompositionen waren fast immer mit Instrumentalvermehrung versehen. Einige früher von *Hiller* herausgegebenen Stücke enthielten wenigstens manche Abänderungen in der Instrumentation. Wie sehr die beste Absicht und Gesinnung bei jeder Art solcher Arrangements auch immer anzunehmen sein möge, so werden sie auf allgemeine billigende Anerkennung doch nie Anspruch machen können. Wo nach Umständen und nach localem Bedürfnisse Abänderungen herbeigeführt werden, da wird bei verständigem Verfahren nicht viel einzuwenden sein; es scheint aber wenigstens keine Berechtigung damit verbunden, solche Bearbeitungen classischer Werke durch eine Ausgabe in Druck zu allgemeinem Gebrauch und anstatt des Originals hinstellen zu dürfen; am Meisten, wo das Original so wenig bekannt und zugänglich ist, wie die *Händel'*schen Oratorien in ihrer ursprünglichen Gestalt es bei uns bisher gewesen sind. Durch die Bemühungen der Handel Society, durch die Mittel, welche ihr zu Gebote stehen, ihre Ausgabe nach zuverlässigen Manuscripten, grösstentheils nach den Originalhandschriften selbst, zu besorgen, werden wir zu künftigen Vergleichungen in den Stand gesetzt sein, Zusätze und Auslassungen in den arrangirten deutschen Ausgaben leicht zu erkennen, und wo eine treue Herstellung des Originals nicht geschehen soll oder kann, wenigstens eine critische Revision der Bearbeitung vorzunehmen und dem Gutdünken und Dafürhalten eines Andern das unsrige entgegenzusetzen.

Es ist vor Kurzem der erste Band dieser neuen Sammlung erschienen und an die Theilnehmer versandt worden. Die Ausstattung desselben ist so, wie wir sie von einer englischen Prachtausgabe erwarten durften. Er enthält in vollständiger Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge, die vier Anthems zur Krönung Georgs des Zweiten. 1) The king rejoice; 2) Zadok the Priest; 3) My heart is inditing; 4) Let the hand be strengthened. Zu bald folgender Herausgabe sind vorbereitet: L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato; Esther; Cantate für den Cäcilientag; das Dettinger Te Deum, und ein Band Kammerduetten und Cantaten.

Wie manches Werthvolle, was jetzt nur als Seltenheit bei Sammlern anzutreffen war, wird auf diesem Wege wieder zu allgemeiner Kenntniss und Anerkennung gelangen können. Recht sehr ist aber zu wünschen, dass das Verzeichniss der Theilnehmer recht bald vollzählig werden möge, damit die Herausgabe schnell gefördert werden kann. Der Preis einer Guinee für den im ersten

Jahre erschienenen Band ist schon jetzt, nach englischem Maassstabe, mässig zu nennen; wenn bei der vollen Subscribentenzahl die Theilnehmer für denselben Preis das Doppelte des Volumens empfangen, wird der Preis auch nach unserem Maasstabe ein sehr billiger genannt werden müssen.

Die Unterzeichnung mit Pränumeration geschieht in London bei Herrn *Robert Addison*. Für viele Städte Englands hat der Verein Adressen zur Empfangnahme von Pränumerationen angegeben. Für Frankreich finden wir Herrn *Osborne* in Paris als Beauftragten genannt. Es würde von unserer Seite sehr dankenswerth sein und dem Unternehmen selbst vielleicht zur Förderung dienen, wenn es dem verehrten Directorium gefallen wollte, auch in einer deutschen Stadt, vielleicht in Leipzig, als einem literarischen Hauptpuncte, zur Unterzeichnung Gelegenheit zu geben. Eine Bekanntmachung des Programms in deutscher Sprache und diese Erleichterung zur Theilnahme würden gewiss nicht verfehlen, dem Unternehmen eine bedeutende Zahl von Interessenten zuzuführen. —*n*.

Frühlingsstagione in Italien.

Königreich Beider Sicilien.

Neapel. Man erstaunt, wie tief die stolze Parthenope mit der Oper gesunken ist. Während letzterer im Frühlinge zu Mailand und Venedig, in jeder Stadt drei, zu Florenz gar fünf Theater die Pforten öffneten, waren hier die beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo geschlossen. Letzteres begann zwar die Vorstellungen am 30. Mai, aber von einer Frühlingsstagione war keine Rede mehr. Neapel liefert auch in seinem neuesten Theaterjahre (Frühling 1844 bis Ende der Fasten 1845) den klarsten Beweis, dass Italiens überschwengliche Zahl Maestri, Sänger u. s. w., die Jahr aus Jahr ein für die Theater Europa's, Asien's, Afrika's und Amerika's in grösster Thätigkeit begriffen sind, dem Kotzebue'chen Don Ranudo de Colibrados würdig die Hand reichen kann. Man täusche sich ja nicht! Kein Geld, kein Schweizer = kein Theater, kein Italien; es ist im sogenannten Bel Paese das zweite Ich; sei die Oper, Komödie und ihre Priester gut, mittelmässig, oder gar schlecht: in's Theater „muss" man gehen, wäre es auch nur, um zu schwatzen, zu schlafen, Geschäfte abzumachen, Visiten abzustatten u. dergl., hier ist man in seiner zweiten, noch dazu öconomischen Wohnung. Da nun unter all' unseren dermaligen Maestri und Sängern nur selten Vorzügliches zu finden ist, so wird natürlicherweise das Leidliche vortrefflich, das Bessere sublim, und im Lande der Superlative steigt Alles „relativ" in geometrischer Progression. Nur ein Beispiel. In Hesperiens Gefilden ist jetzt Herr Verdi der sublime Jupitermaestro. Man könnte fragen, in welcher Hinsicht? Als Melodiker kann er mit Donizetti und Bellini — lassen wir Rossini, den Schöpfer einer musikalischen Epoche, als einen Solitär für sich stehen — keinen Vergleich aushalten. Als Harmoniker, oder gar wegen neuer harmonischer Combinationen, wegen Einheit in der Mannichfaltigkeit, wegen Characteristik u. s. w.? Ersteres behaupten nur Idioten, letztere vermisst man und Niemand kümmert sich um sie. Da aber das reichhaltige Donizetti'sche Hauptrepertorium, dem sich zuweilen Rossini, Bellini, Pacini, Ricci und Mercadante gesellen, nach und nach, wie einst das Rossini'sche, zusammenschrumpft, so hat die Mode den etwas bessere Waare, als seine Collegen, liefernden Herrn Verdi zu ihrem Liebling erwählt und seinen Ernani, Nabucodonosor und die Lombardi als sublim gestempelt. Ein ganz ähnlicher Fall findet Statt mit der diesen Frühling relativ einzigen, sublimen Prima Donna Frezzolini, weil die Tacchinardi und Tadolini jenseits der Berge wirken. Es ist in der That zu verwundern, dass, während die allermeisten Prime Donne gar bald der Last der heutigen Massenoper unterliegen, diese drei nicht nur seit mehreren Jahren es in ihr aushalten, sondern sogar an Kraft und Kunst zuzunehmen scheinen. Herr Verdi ist noch im Beginnen: seine Leistungen gehören noch der Zukunft an.

Gibt das Vorausgeschickte einen Fingerzeig, wie man den gegenwärtigen Zustand unserer Oper und Journalistik in's Auge zu fassen hat, so wird die Verwunderung nicht so gar ungeheuer gross sein, wenn man sieht, wie die volk- und geldreiche Stadt Neapel, noch dazu mit einem bedeutenden Zuschusse von Seiten der Regierung, für S. Carlo und Fondo einen so erbärmlichen Cartellone vom 30. Mai bis 3. October bekannt machen konnte. Besagter Cartellone enthält mehrere exotische, zum Theil obscure Namen: Prime Donne Bishop, Wilmot, Chiara Gualdi (beide Letzteren vom secundären Teatro Nuovo), Luisa Luciani (für die Opera buffa und ebenfalls von jenem Theater); Tenore: Malvezzi, Wenzel, Gemines; Bassisten; Benventani, Arati, Ongarini (sämmtlich secundae classis); Buffi Casaccia (der Beste von Allen) und Salvetti. Zwei neue Opern werden gegeben, eine von einem Zögling des neapolitanischen Conservatoriums, oder von einem Maestro napolitano zweiten Ranges, die andere neu, oder neu für Neapel.

Am 30. Mai, dem Namens- oder Galatage des Königs, wurde das Teatro Fondo mit der sehr magern Opera buffa Regina di Golconda von Donizetti nicht glänzend eröffnet; die Bishop, Herr Wenzel u. s. w. trugen einen ehrwürdigen Fiasco davon. *Il preventivo d'arresto, ossia il debitore*, neue Oper vom neuen Maestro *Francesco Altavilla*, worin die Gualdi, die Altistin Caly, die Herren Wenzel, Casaccia und Salvetti wirkten, fand kaum in zwei Duetten des ersten und in einem Terzette des zweiten Actes einige Aufmunterung.

(Teatro Nuovo.) Der Cartellone der neuen Impresa dieses Theaters für's neue Theaterjahr enthält auch keine ausgezeichnete Gesellschaft. In Allem werden 240 Vorstellungen gegeben, worunter zehn neue Opern, nämlich fünf neue für Neapel, fünf eigens componirte. In Bellini's Sonnambula, worin die Zecchini, Tenor Labocetta und Bassist Vita sangen, ging Alles schlecht. Besser ging Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit dem bekannten Buffo Luzio, dem zur Seite die Caranti und Silvestri, Tenor Testa und Bassist De Rosa sangen; wenigstens konnte man sagen: *post nubila Phoebus*. Der Olivo e Pasquale von Ebendemselben fiel abermals durch. In Bellini's weinerlicher Beatrice di Tenda fand die Zecchini und der kalte Bassist Gnone einigen Anklang; die De Rosa, welche

die Agnese sang, hat eine hübsche Figur. In der neuen Oper *L'invitato ad una festa di maschera*, vom neuen Maestro *Sig. Valente*, sang die Caranti, Tenor Labocetta, Luzio und Vito. Die leichte Musik fand in einigen Stücken ziemlich starken Applaus.

(Teatro Fenice.) Eine Actionärgesellschaft von 60 Actien, jede zu 40 Ducati (beiläufig so viel Thaler), haben dies kleine Theater dritten Ranges zum zweiten Range erhoben. Nebst einigen alten Opern wurde Donizetti's Linda di Chamounix nicht übel gegeben. Es sangen darin die Marchesini (hübsche Figur und Stimme), die Bazzani, Tenor Laudami (vom Teatro Nuovo), Buffo Savoja und Bassist Fischetti. Es ist überflüssig, zu fragen, ob distonirt worden sei; jetzt distonirt man auch auf S. Carlo und in allen Theatern Italiens.

Kirchenstaat.

Rom. Am zweiten Ostertage gab Herr *Landsberg* aus Breslau das letzte grosse Musikfest der Stagione. Erste Hälfte. Ave verum corpus von *Mozart*. Chor aus *Mendelssohn's* Paulus: Stimar dobbiam beato (vom Marchese und Maestro *Domenico Capranica* aus dem Deutschen übersetzt). Toccata für Pianoforte von *Seb. Bach*. Das Halleluja aus *Händel's* Messias. Zweite Hälfte. Introduction aus *Weber's* Oberon. Chor aus Idomeneo von *Mozart*. Finale mit Soli und Chören aus dessen Don Juan. Quartett mit Chor von *Meyerbeer*. Unter der über 800 Personen starken Zahl der Zuhörer befanden sich die Prinzessin Marie von Sachsen, der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, die Erbprinzen von Lippe und Schwarzburg-Rudolstadt, fast alle Herren und Damen des diplomatischen Corps, und andere Einheimische und Fremde. Stark war der Beifall, und der Ausspruch des grössten Theils der Zuhörer: man habe eine solche Musik noch nie in Rom gehört, und Herr *Landsberg* verdiene das allergrösste Lob. — Seine Soirées musicales endigten am 19. April. — NB. *Mendelssohn's* Paulus wird hier in's Italienische übersetzt und in 14 Heften herausgegeben.

(Teatro Argentina.) Donizetti's Belisario machte den Anfang der Stagione. Der von hier gebürtige Bassist Colini hat etwas Kehlstimme, gehört aber im Ganzen zu den besseren Virtuosi, und wurde auch als Protagonist von seinen Landsleuten stark applaudirt. Die Leva, mit starker umfangsreicher Sopranstimme, sang die Antonina ziemlich gut; die zum ersten Male die Bühne betretende Elisa Frisoni, mit angenehmer Stimme und gutem Gesange, fand Aufmunterung. Der französische Bassist Bordas kann vielleicht etwas werden. Die neue Oper *Luisa di Francia*, eigentlich *La Duchessa de la Vallière*, vom Maestro *Campana*, zog erst in der Folge theilweise an; die sehr lärmende unbedeutende Musik ist mit ihren Verwandten Giulio d'Este und Vannina d'Ornano desselben Autors von einem Schlage. In dieser Luisa sangen die Gruiz, Tenor Fedor (eigentlich Wilhelm Becker, ein Russe, von dem bereits in diesen Blättern die Rede war) und Bassist Colini. Letzterer machte hierauf einen Fanatismo in Donizetti's Torquato Tasso; die Bravo's und Evviva Colini! wurden im Unisono in den hohen Octaven aus allen Winkeln des Theaters geschrieen. Eine Fortsetzung dieses Geschreis und Gepolters liess sich nachher in Verdi's hier neuem Ernani vernehmen, worin die Leva, die Velli, Tenor Ciaffei (wieder ein Landsmann) und Colini wirkten. In Oesterreichs Hauptstadt, wo dieser Ernani so eben Furore gemacht, tadelten die Wiener Zeitschriften insbesondere den grossen Lärm der Blechinstrumente in jener Oper, wogegen die italienischen Journale diesen Lärm ganz ignoriren wollen, um nur ihren Idolo zu verherrlichen.

(Teatro Valle.) In Bellini's Sonnambula fanden die Bishop und Tenor Malvezzi kaum theilweise Anklang; das Ganze ging nicht gut. Donizetti's Anna Bolena, mit der hübschen Stefanone, ging Anfangs, des Tenors wegen, ebenfalls nicht gut; als dieser aber von Herrn Della Lurga abgelöst wurde, machte die Oper beinahe Furore. Bassist war Herr Fedrighini, die Seymour gab die Olivieri, den Smeton die zum ersten Male die Bühne betretende Allistin Concetti, mit hübscher umfangreicher Stimme und guter Methode. In der Lucia di Lammermoor, wieder von Donizetti, mit der Bishop, Tenor Malvezzi, den Bassisten Staffolini und Pozzolini, erregte der Tenor den ersten, und die Bishop (!) einen zweiten Furore. Letztere ist in Rouladen, Trillern, chromatischen Läufen und Fiorituren aller Art sehr freigebig, und gefällt sonderbarerweise ungemein in Rom und Neapel. Wegen ihrer Abreise nach letzterer Hauptstadt ersetzte sie in der Lucia die Wilmot; aber schon nach zwei Vorstellungen gab man die Gemma di Vergy, abermals von Donizetti, mit der Steffanone. Die Wilmot sang hierauf im Roberto d'Evreux, wieder von Donizetti, und hatte als Adjutanten die Olivieri, Tenor Malvezzi und den Bassisten Pozzolini. Am 2. Juni gab man endlich die hier neue Oper Il deportato in America (ursprünglich Il 20. d'agosto), del Maestro Aspa, zum ersten und letzten Male. Man kehrte schnell zum italienischen Wiener Hofcapellmeister zurück.

Auf Argentina liess sich ein neapolitaner Flötist in den Zwischenacten mit vielem Beifall hören. Auch die *Bishop* und Herr *Bochsa* versäumten nicht, ihre besondere musikalische Academie zu geben.

Herr *Alessandro Carcano*, ein hier ansässiger adeliger Mailänder, zugleich Maestro, kündigte im Mai eine unter dem Titel: „Antologia musicale di Roma" zweimal monatlich herauszugebende neue musikalische Zeitschrift an. Diese soll sich mit dem historischen, bibliographischen, ästhetischen Theile der Musik, mit der Kritik und den neuesten Erfindungen in ihr beschäftigen. In ersterer Hinsicht verspricht er noch ganz unbekannte musikalische Documente bekannt zu machen. Herr *Carcano* hat unter andern zwei köstliche Stützen an *Santini* und *Baini*; aber Letzterer, seine Hauptstütze, ist nicht mehr.

Zum grössten Bedauern aller Römer starb hier am 21. Mai der als Componist und Schriftsteller bekannte *Abbate Giuseppe Baini*, geboren zu Rom den 21. October 1775. Im Seminario, wo er Philosophie und Theologie studirte, erlernte er auch den Canto Gregoriano unter *D. Stefano Silveira*, und aus *Palestrina's* Werken die Figuralmusik. Seit 1795 sang er als Bassist in der päpstlichen Capelle, und studirte dabei den Contrapunct unter Herrn *Giuseppe Tannacani*; 1804 wurde er Concertdirector in benannter Capelle. 1810 erhielt er eine Ein-

ladung als kaiserl. Capellmeister nach Paris, die er aber ablehnte. 1814 wurde er zum Generaldirector obiger Capelle ernannt, welche Stelle er bis zu seinem Tode bekleidete. — Die von ihm bekannt gemachten Compositionen sind: vier- und achtstimmige Salmi und Inni, eine Messe für Chardienstag, viele Kirchenmusik für die spanischen Könige Carl IV. und Ferdinand VII., ein zehnstimmiges Miserere als Fortsetzung der beiden von *Gregorio Allegri* und *Tommaso Bai*, mehrere andere vier- bis zwölfstimmige Kirchenmusik; sodann das Leben *Palestrina's*, und ein Versuch über die Identität des musikalischen und poetischen Rhythmus.

Civitavecchia. Auch in diesem päpstlichen Seehafen am mittelländischen Meere ist ein neuerbautes schönes Theater und Oper. Dieser neue Tempel heisst:

Teatro Trajano. Die beiden gegebenen Opern waren Donizetti's Lucrezia Borgia und Mercadante's Vestale: zwei Antipoden in Betreff des melodischen Gehalts. Erstere hat natürlicherweise weit mehr gefallen. Die Ranieri-Morini und Tenor Pedrazzi, Veteranen und abgenutzt, die Altistin Taglioni mit hübschem Gesange und schwacher Stimme, Bassist Ferri, mit starker Stimme und keinem vortrefflichen Gesange, waren die Hauptzierden, und da hier nie Oper gegeben wurde, so war man überhaupt mehr als zufrieden. Die in der zweiten Hälfte Juni's gegebene neue Oper: *Il Rapimento delle spose Veneziane* vom neuen Maestro *Gaetano De Lauretis*, hatte einen jungen Grafen zum Dichter; Beide fanden starke Aufmunterung, zuletzt Blumenkränze, Gedichte u. s. w.

Ancona. Eine respectable Sängergesellschaft wirkte hier in der diesjährigen Haupt- (Cartello-) Stagione. Ausser der De Giulj Rossi und dem Bassisten Badiali (Beide von der Fiera di Reggio [s. d.]) waren hier noch die beiden Prime Donne Barbieri und Cignozzi, die Tenore Musich und Lucchesi, nebst den Bassisten Ronconi (Seb.) und Porto (sämmtlich aus Forli (s. d.) angekommen). Den 27. Mai wurde das Theater mit Donizetti's Anna Bolena eröffnet, worin sich besonders die Barbieri und Tenor Musich auszeichneten. Einen grossen Fanatismo machte am 11. Juni die Oper *Bonifazio de' Geremei* del Maestro Principe *Poniatowsky*, wiewohl sie bis halb 2 Uhr gedauert hatte. Der Maestro wurde über dreissig Mal hervorgerufen: Musik, Sänger, Orchester, Alles war sublim, so wenigstens sagt das Unisono der italienischen Blätter.

Gubbio. Seit ziemlich langer Zeit entbehrten wir einer befriedigenden Gesellschaft der Virtuosi; die von diesem Frühling war kaum leidlich; wir hörten die famöse Lucia di Lammermoor, eine Hauptperle der Donizetti'schen sehr langen Opernperlenschnur. Die Polidori hat als Lucia Aller Herzen gerührt; Tenor Pavoni war für einen Edgardo etwas zu schwach, und Bassist Cresci noch zu sehr Anfänger, um als Asthon zu glänzen. In seinem Benefize spielte seine Schwester, die Prima Donna Teresina Cresci, ein Fantasie und Variationen für Pianoforte von Herz und erregte Enthusiasmus.

Rimini. Ricci's Chi dura vince gefiel — in der Folge — ungemein. Die Zani entzückte Alles! Der von einer Unpässlichkeit hergestellte Tenor Scalari, mit angenehmer Stimme, machte das Publicum vor Freude rasend, so oft er das *ā* nahm. Buffo Petrazzoli verstand Klatschereien hervorzubringen. Bassist Baroni, ein Schüler Marchesi's zu Bologna, machte sich Ehre.

Ravenna. Die Prima Donna Moltini, vom Mailänder Conservatorium, Tenor Milesi, die Bassisten Ferlotti und Fallardi, im Ganzen eine löbliche Gesellschaft, erwarben sich hier ungemeinen Beifall in Bellini's Puritani, worin das Hauptstück, das Bassistenduett im zweiten Act, wiederholt werden musste. Donizetti's Marino Faliero gab den Puritani nichts nach. Ferlotti, der freilich kein allzusehr entzückender Sänger ist, gab die Titelrolle zu völliger Zufriedenheit der Zuhörer.

Forli. Drei Opern liefen hier glücklich vom Stapel. Verdi's Nabucodonosor, der erst in der Folge mehr anzog; die Barbieri-Nini war die ausgezeichnetste, nach ihr Bassist Ronconi (Seb.) in der Titelrolle, ein vortrefflicher Sänger und Distonirer in einer Person. Auch die Comprimaria Cignozzi, Tenor Lucchesi und Bassist Porto trugen zum Gelingen des Ganzen vortheilhaft bei. Die Barbieri triumphirte sodann in Donizetti's Anna Bolena, worin die Anfängerin Brambilla (Carlotta) den Smeton, Tenor Musich den Percy und Porto den Enrico machte. Eine etwas minder günstige Aufnahme fand Donizetti's Marino Faliero.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 24. Juni fand in Kreuzlingen bei Constanz das grosse schweizerische Musikfest Statt. Von der grossen offenen Halle am Bodensee zogen sämmtliche Vereine mit Musik und Fahnen, unter dem Geläute der Klosterglocken und Geschützesdonner, nach dem Kloster Kreuzlingen, wo die Gesangvorträge im Klosterhofe gehalten wurden. Die Lieder (meist von *Kalliwoda, Nägeli, Zumsteeg* und *Schmalhols*) brachten zwar, so schreibt man, im Freien nicht die gewünschte Wirkung hervor, doch war das Fest schön und erhebend.

Balfe hat die Partitur seiner Oper: „Der Liebesbrunnen" dem Könige der Franzosen gewidmet und von demselben dafür eine mit dem Bildnisse des Monarchen versehene grosse Medaille erhalten.

Der regierende Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha ist auch Componist; eine Cantate von ihm sollte zu Ehren der Herzogin von Kent und des Fürsten von Leiningen, die bei ihm zum Besuche waren, im Theater aufgeführt werden.

Das Weimar'sche Hoftheater wurde am 30. Juni mit einer neuen komischen Oper: „König und Pächter," Buch von *Biedenfeld* (nach dem Lustspiele: Carl XII. auf Rügen), Musik von *Lobe*, geschlossen. — Die Oper fand Beifall.

Die italienische Theatergesellschaft zu London gab am 20. Juni eine neue Oper von *Costa*, Namens Don Carlos, deren Buch treu nach *Schiller* verfasst ist. Sie machte Glück.

Der Dommusikverein und das Mozarteum zu Salzburg machen bekannt, dass, als Wiederholung des im vorigen Jahre begangenen Mozartfestes, auch dieses Jahr am 4. September ein Musikfest gefeiert werden soll. Besondere Einladungen an Einzelne erfolgen nicht; es sind vielmehr alle Kunstfreunde und Verehrer *Mozart's* im Allgemeinen eingeladen. Die Gäste haben sich bis zum 15. August beim Secretariat des Vereins zu melden und den Hauptproben (den 2. und 3. September) beizuwohnen; wollen sie Solostücke vortragen, so haben sie diese zugleich anzuzeigen und die Auflegestimmen zur Begleitung einzusenden. — Uebrigens sollen auch Compositionen von anderen Meistern, als *Mozart*, aufgeführt werden.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Potpourri aus der Sirene für das Pianoforte. (No. 98 der Sammlung von Potpourri's.)...	—	20
Duvernoy, J. B., Une Pensée d'Auber. Petite Fantaisie pour le Piano. Op. 133.....	—	15
Ehrlich, C. F., Romance de l'Opéra: Otello, transcrite pour le Piano.....	—	10
Hagen, J. B., 6 deutsche Gesänge und ein Toast für vierstimmigen Männerchor. Op. 3. Partitur u. Stimmen.	1	5
Kalkbrenner, F., Souvenirs de la Sirene, Opéra d'Auber. Fantaisie pour le Piano. Op. 180.....	—	25
Lasekk, C., Introduction et Air à la Styrienne pour le Piano avec accomp. de Violoncelle obligé.....	—	20
— — et **F. A. Kummer,** Introduction et Valse de Fantaisie pour le Piano avec accomp. de Violon et Violoncelle. 2e Série.....	—	25
Lecarpentier, A., 2 petits Amusemens pour le Piano, composés et soigneusement doigtés. No. 1. Je m'en moque de Beauplan. No. 2. Léontine de Marquerie. Op. 87. à	—	10
— — 42e Bagatelle sur des Romances de l'Album de Mlle. Lia Duport, pour le Piano.....	—	12½
Lenz, L., Vierstimmige Liederchöre für Männerstimmen. Op. 37. 2 Hefte. Partitur und Stimmen..... à	1	5
Mozart, W. A., 4e Symphonie in C dur mit der Fuge, für Orchester.....	2	15
Osborne, G. A., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Charles VI. pour le Piano. Op. 48.....	—	20
Pergolese, Stabat mater, transcrit pour le Piano ou Orgue par François Hünten.....	1	10
Rosellen, H., Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'Opéra: La Sirene d'Auber, pour le Piano. Op. 66.....	—	25
Schladebach, Jul., 3 Gesänge für eine Bariton- oder Mezzo-Sopran-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13.....	—	20
Thalberg, S., 3 Etuden aus Opus 26 für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. No. 1. 2. 4. 5. 9. à	—	10
— — Grande Fantaisie sur l'Opéra: Semiramide de Rossini, arrangée pour le Piano à 4 mains. Op. 51.....	1	15
Wielhorski, J., Grande Fantaisie sur des motifs du Pirate de Bellini, pour le Piano. Op. 13.....	1	—
— — 3me Impromptu pour le Piano. Op. 14.....	—	12½

Bei **André** in Offenbach ist erschienen:

Verzeichniss von Musikalien zu bedeutend herabgesetzten Preisen, 80 Seiten. Preis 8 Kr. = 1 Sgr.

Alle Musik- und Buchhandlungen besorgen sowohl dieses Verzeichniss, als die Musikalien ohne Portoaufschlag.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Nova No. 8.

Alkan, 3 gr. Etudes p. Pfte. No. 1, pour la main gauche seul (20 Ngr.). No. 2, pour la main droite seul (1 Thlr.). No. 3, à mouvement semblable et perpetuel pour les deux mains (25 Ngr.). 2 Thlr. 5 Ngr.

— Jean qui pleure et Jean qui rit. 2 Fughe p. Pfte. 15 Ngr.

Dreyschock, Les Hommages. Pensée p. Pfte. 5 Ngr.

Gutmann, Op. 7. Gr. Fantaisie sur le Freischütz p. Pfte. 25 Ngr.

Gutmann, Op. 8. Deux Nocturnes p. Pfte. 12½ Ngr.

Mahn, Op. 8. Ronde alla Polacca p. Pfte. 12½ Ngr.

Kreutzer, Op. 98. Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Labitzky, Op. 96. Charlotten-Walzer f. Orchest. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Idem für Pfte zu 4 Händen. 20 Ngr.

— Idem für Pfte. 15 Ngr.

— Idem im leichten Arrangement für Pfte. 10 Ngr.

— Idem für Flöte. 5 Ngr.

— Op. 101. Wien-Prager Eisenbahn. 3 Polka f. Pfte. 10 Ngr.

— Idem für Pfte zu 4 Händen. 15 Ngr.

Marschner, Scene und Arie für Bass und Orchester. (Einlage zu Hans Heiling.) 1 Thlr. 5 Ngr.

Mayer, Op. 41. Variationen (Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen) für Pfte zu 4 Händen. 12½ Ngr.

Swoboda, Auroras-Strahlen. Walzer für Pfte. 15 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien.

Juni 1844.

Alary, G., Eleonora. Scena p. Baritono con Pfte. (Aurora No. 308.) 45 Kr.

Blumenthal, J. v., Vater Unser für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Viol., 3 Violoncells, Contrabass, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 1 Fl. 30 Kr.

Czerny, C., Terzen-Etude für das Pfte. Op. 755. Heft 1. 30 Kr.

— — 2 Etuden für die linke Hand für das Pfte. Op. 755. Heft 2. 30 Kr.

Donizetti, C., Dom Sebastien von Portugal. Grosse Oper. Einzelne Nummern: No. 17. Duett (Tenor und Bariton). 1 Fl. No. 22. Arie (Sopran). 30 Kr. No. 25. Duett (Sopran und Tenor). 1 Fl. 30 Kr. No. 25. Ternett (Sopran, Tenor und Bariton). 1 Fl.

— — 3 Airs de Ballet de la même Opéra pour le Pfte. Cah. 1—3. à 45 Kr.

— — Grosser Trauermarsch aus derselben Oper für das Pfte und auch zu 4 Händen. à 30 Kr.

— — Cavatina dell' Opéra: Roberto Devereux per Baritono con Pfte. (Aurora No. 307.) 30 Kr.

Herz, J., Valse brill. sur un Motif de l'Opéra: Dom Sebastien de C. Donizetti. Op. 44. 45 Kr.

Hoven, J., La Dame sans merci. Franz. und deutsch für eine Singstimme mit Pfte. (Souvenir mus. No. 1.) 30 Kr.

— — Enfant, prions; prions, ma mère. Ballade. Franz. u. deutsch für eine Singstimme mit Pfte. (Souv. mus. No. 3.) 20 Kr.

Lacombe, J., Polonaise brill. p le Pfte. Op. 21. 45 Kr.

Pirkhert, E., 12 Etudes de Salon pour le Pfte. Op. 10. No. 1—12 einzeln à 15—30 Kr.

Puget, L., Fleurette. Chansonette avec Pfte. (Aurora No. 309.) 20 Kr.

Salvi, M., Recit. ed Aria per Tenore nell' Operetta: La Prima-Donna, con Pfte. (Aurora No. 310.) 45 Kr.

Thalberg, S., et **H. Panofka,** Grand Duo sur des Motifs de l'Opéra: Beatrice di Tenda de V. Bellini arr. pour le Pfte à 4 mains par C. Czerny. Op. 49. 1 Fl. 15 Kr.

Im Verlage von **Carl Paez** in Berlin sind so eben erschienen:

Damcke, B., La Demande, Allegro caractéristique pour Piano. Opus 16. 25 Sgr.

Löschhorn, A., Variat. für das Pianoforte über das Lied: Sonst spielt' ich mit Scepter u. s. w. Opus 8. 20 Sgr.

Mayer, Charles (à St. Petersbourg), Deux grandes Etudes de Concert pour le Piano. Opus 73. 1 Thlr.

Potpourri de l'Opéra: Carlo Broschi, ou la part du diable, pour Piano. 20 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Juli. № 31. 1844.

Inhalt: *Recension*: Der Fall Babylons. — *Nachrichten*. Aus Prag. Frühlingsopern in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Recension.

Der Fall Babylons, Oratorium in zwei Abtheilungen, nach dem Englischen des Prof. *Taylor* von *Fr. Oetker*; in Musik gesetzt von *Louis Spohr*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Partitur: Pr. 15 Thlr. (Clavierauszug: Pr. 6 Thlr. 15 Ngr. Solo- und Chorstimmen: Preis 5 Thlr.)

Referent kann die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es ihm scheint, als seien in dem nächstvergangenen Zeitraume Aufführungen von Oratorien weit seltener gewesen, als es wohl in früheren Jahren der Fall war; namentlich sind die schönen Werke Spohr's in dieser Gattung offenbar viel weniger zur Ausführung gekommen, als sie es ihrem innern Werthe nach verdienen. Das vorliegende neueste Oratorium des verehrten Meisters wird nun vorzüglich geeignet sein, das Interesse grösserer Gesangvereine in Anspruch zu nehmen und zu möglichst imposanter Ausführung aufzufordern. Bekanntlich schrieb es der Meister zunächst für England, wo es mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt wurde. Wenn wir nun auch diesem englischen Erfolge nicht mit apodictischer Zuversicht als Norm für den Continent vertrauen möchten, so tritt uns doch die Bürgschaft für einen deutschen Erfolg vollgiltig aus dem Werke selbst entgegen. *)

Ehe wir die specielle Besprechung dieses interessanten Werkes beginnen, sei uns zuvor eine Bemerkung vergönnt, die in Bezug auf das vorliegende Oratorium nicht ganz unangemessen erscheinen dürfte.

Kein schaffender Tonkünstler der Mitwelt kann und will vielleicht so wenig seine Individualität verleugnen, ja wir möchten sagen, kein Componist der Gegenwart darf einen so eigenthümlichen Styl in Anspruch nehmen, wie unser Spohr, einen Styl, der selbst in einzelnen Wendungen und Kennzeichen sich bestimmt nachweisen lässt. Man hat indess diese Eigenthümlichkeit oder Selbständigkeit dem trefflichen Tondichter keineswegs als entschiedenen Vorzug angerechnet, und selbst Diejenigen, welche ihn am Innigsten lieben und am Tiefsten in sein künstlerisches Schaffen und Walten eingedrungen sind, haben wohl oft gewünscht, jene *notae characteristicae* möchten weniger in seinen Werken hervortreten. Nach sorgfältiger und prüfender Durchsicht des vorliegenden Werkes glauben wir nun mit einer fast freudigen Ueberraschung die Versicherung aussprechen zu können, dass die oben bezeichneten Erkennungszeichen oder Styleigenheiten (die wohl zuweilen auch als blose Angewöhnungen sich erweisen dürften) in diesem Oratorium bei Weitem nicht so häufig hervortreten, als in vielen anderen Werken des Meisters. Da es uns nun sehr oft hat scheinen wollen, als wären jene Styleigenheiten, namentlich ein gewisses harmonisches Brüten, Häufung naher Intervalle u. dergl., gerade da am Meisten zu finden, wo der eigentliche Gedanke, die schöpferische Inspiration nicht eben am Glänzendsten erscheint, so dürfen wir wohl kaum ein Missverständniss fürchten, wenn wir dem Componisten diese Selbstverläugnung als bedeutenden Vorzug anrechnen und aus demselben Grunde dieses sein neuestes Oratorium für sein vorzüglichstes erklären, da es sich eben so durch Gedankenreichthum, wie durch Gedankenschönheit auszeichnet.

Es weht uns aus diesem Werke eine gewisse Ideenfrische und lebenskräftige Energie entgegen: die Sologesänge sind voll Anmuth und höchst sangbar; sie leiden nur selten an jener einengenden und ermüdenden harmonischen Begleitung, womit der Meister wohl hier und da die Cantilene beeinträchtigt. Die Chöre sind fast alle von trefflicher Conception, und namentlich treten die, welche Kraft und Glanz zu schildern haben, nach Motiven und Führung, durch eigenthümliche Haltung und Structur wahrhaft imponirend vor uns auf; ja, in einigen verleugnet der Meister seine Individualität so entschieden, dass man kaum an sie erinnert wird. Möge man diese Erscheinung nun als Vorzug gelten lassen, oder nicht: so viel steht für uns fest, dass Spohr's Productionsvermögen durch das vorliegende Werk als vollgiltig bewährt erscheint, und dass wir daraus die freudige Hoffnung schöpfen können, der wackere Meister werde noch viele schöne Werke schaffen, ehe sein Genius die Flügel senkt.

Was die Dichtung dieses Oratoriums betrifft, so ist es wohl auch ohne das Titelblatt hinlänglich bekannt, dass der ursprüngliche Text von einem englischen Dichter, Prof. Taylor, herrührt und von Fr. Oetker in's Deutsche übertragen wurde. Wäre es uns allerdings aus mehreren Gründen wünschenswerth gewesen, das englische

*) Indem wir dies niederschreiben, erfahren wir zu unserer Freude, dass für den nächsten Herbst eine grossartige Aufführung dieses Werkes in Braunschweig vorbereitet wird.
Der Recensent.

Original mit der deutschen Bearbeitung vergleichen zu können, so dürfen wir doch versichern, dass die deutsche Unterlegung sich fast immer sehr fügsam zeigt, so dass wir wohl nicht mit Unrecht annehmen, der Meister habe bei dieser Composition mehr, oder doch gleichmässig, die deutsche Bearbeitung, wie das englische Original vor Augen gehabt; bei einigen Wendungen und Accenten erscheint dies wenigstens ganz unzweifelhaft. Der Dichter, der, wie wir vernehmen, selbst musikalisch gebildet sein soll, wird dann wahrscheinlich bei der Accommodation des englischen Idioms thätig gewesen sein. Wie dem auch sei: die Dichtung, wie wir sie nun mit der trefflichen Musik empfangen, ist eine würdige, und recht wohl geeignet für eine musikalische Illustration; nur hier und da bietet sie einige Härten und Absonderlichkeiten, die indess theils leicht vergütet, theils beseitigt werden können.

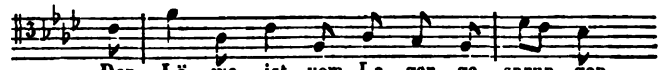
Wir lassen nun eine kurze Characteristik der einzelnen Sätze des ausgezeichneten Werkes folgen, die indess mehr dazu dienen soll, die öffentliche Aufmerksamkeit auf die werthvolle Schöpfung zu leiten, als ein vollständiges Bild des Ganzen zu geben, was ohnedies bei dem Umfange des Werkes kaum angemessen erscheinen dürfte.

Die Ouverture beginnt mit einem lugubren Andante in Es moll, in welchem die schön geführten Blasinstrumente bei edler Harmonieenfolge wirkungsvoll dominiren. Daran schliesst sich ein symmetrisch angelegtes und consequent durchgeführtes Allegro moderato in Es dur. Wenn auch der Grundgedanke nicht eben neu und bedeutsam erscheint, so muss doch seine Behandlung als sehr vorzüglich bezeichnet werden. Durch die vorherrschend gebundene Schreibart, wie durch Würde und Kraft der Modulation eignet sich dies interessante, sorgsam ausgearbeitete Musikstück jedenfalls trefflich dazu, ein so ernstes Werk anzukündigen und auf dasselbe vorzubereiten. Sind einige Modulationen und Wendungen auch in der Form und Weise, wie sie uns bei dem werthen Meister nicht mehr überraschen, so sichert doch der heroische Aufschwung, der die Ouverture und namentlich gegen das Ende hin auszeichnet, dem Ganzen einen frischen und schönen Eindruck. Eigenthümlich ist noch die Art, wie Spohr, nach dem vollkommenen Schlusse in der Tonica, diesen Schluss mit dem darauf folgenden Chore in Zusammenhang bringt.

Dieser erste Chor der Juden (mit der Bezeichnung: An den Ufern des Euphrat bei Babylon) athmet wahrhaft religiöse Demuth und Innigkeit des Gefühls. Er ist musterhaft geführt und trefflich declamirt. Der fugirte Mittelsatz lässt den darauf folgenden Gesammteintritt der vier Stimmen um so wirksamer erscheinen. Die bezeichnende und treffende Weise, in welcher die Worte: „gefesselt, unterdrückt, gefangen“ melodisch, metrisch und harmonisch wiedergegeben sind, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Das schöne Ebenmaass des ganzen Baues dieses Chors gibt demselben jene wohlthuende Abrundung und künstlerische Einheit, die den Eindruck erst recht nachhaltig macht. In Bezug auf unsere frühere Aeusserung ist nun dieser schöne Chor gerade eines jener Musikstücke, in welchem die oben bezeichneten Styl-Eigenheiten Spohr's fast gar nicht bemerkbar werden: das Ganze ist ein schöner Guss, den selbst zuletzt noch die neu-kräftige Schlussform krönt.

Auf diesen Chor folgt Recitativ und Arie Daniel's, der darin seine Sympathie mit dem Unglücke seines bedrängten Volkes in schöner, ergreifender Weise ausspricht. Die Arie namentlich (Larghetto con moto, As dur) ist so weich und in fliessender Cantilene gehalten, dass sie, von einer biegsamen Tenorstimme vorgetragen, von der eindringendsten Wirkung sein muss. Im Rhythmus des ¾-Tactes beginnend, veranlasst das mit dem ⅝-Tact wechselnde Metrum, ohne die eigentliche Bewegung zu unterbrechen, bei zunehmender Wärme des Ausdrucks, eine dem Ganzen sehr günstige, trefflich motivirte Aufregung. Vorzüglich ist dies der Fall bei dem zweiten Eintritte dieses neuen Rhythmus, wo vorzüglich die enharmonische Verwechslung zur Steigerung des Ausdruckes höchst bedeutsam benutzt ist. Die Zurückführung bei den Worten: „O wecke neu die alte Kraft!“ ist so ungezwungen als ergreifend, und schliesst consequent und beruhigend dies tief empfundene Gesangstück.

Ein wahres Meisterstück nach Conception und Ausführung ist der nun folgende Chor der Juden, Allegro, ⅝, F moll, beginnend mit den Worten: „Der Löwe ist vom Lager gesprungen.“ Das characteristische, lebensvolle Motiv:



ist so consequent durchgeführt und von solchem wahrhaft dramatischen Ausdrucke durchdrungen, bei aller Mannichfaltigkeit der Wendungen und Gruppirungen ist doch die künstlerische Einheit so glücklich bewahrt, dass das Ganze einen Totaleindruck hervorbringt, wie ihn nur ein vollkommen abgeschlossenes Kunstwerk gewähren kann. Wie überhaupt ein ununterbrochener Strom von Modulationen das Ganze durchwogt und das Gefühl in steter Aufregung erhält, so ist es vorzüglich der glückliche und wirksame Gebrauch der Gegensätze, der diesen characteristischen Chor so bedeutend macht. So wirkt z. B. der ruhig und voll dahinströmende Chorgesang um so mächtiger, weil gleichzeitig das Orchester durch das in vielgestaltiger Weise dargelegte, oben bezeichnete Motiv einen höchst lebendigen Gegensatz dazu bildet. Ueberblickt man das Ganze in der Partitur, so wird man mit Erstaunen gewahr, dass jenes Motiv in dem ganzen, ziemlich umfangreichen Satze, mit Ausnahme weniger episodischer Verbindungstacte, fast ganz allein den Stoff bildet, indem das erwähnte Thema entweder von dem Chor, oder dem Orchester, zuweilen auch von Beiden vereint ausgesprochen wird. Es könnte nun fast unvermeidlich scheinen, dass durch diese fast unaufhörliche Wiederkehr endlich Monotonie herbeigeführt würde; durchforscht man aber das Ganze genauer, so bemerkt man mit neuer Ueberraschung, wie alle jene unzähligen Wiederholungen vollkommen motivirt, und auf irgend eine Weise auch so sinnig modificirt und gesteigert wurden, dass der Gedanke bis zum Schlusse neu und fast nothwendig erscheint.

Mit No. 5 befinden wir uns im persischen Lager. Cyrus spricht in einem imposanten Recitativ, das oft in

das Arioso übergeht, mit freudiger Zuversicht die Bedeutsamkeit seiner erhabenen Mission aus, dem bedrängten Volke der Hebräer zu Hilfe zu eilen. Die darauf folgende Cavatine No. 6, mit ganz einfacher Orchesterbegleitung, ist mehr ein Ausdruck demüthiger Unterwerfung in den Willen des Ewigen, während sich in der unmittelbar darauf folgenden grossen Arie mit Chor freudiger Muth und hohe Begeisterung schwungvoll aussprechen. Der in die Arie verwebte Chor ist keineswegs blos begleitender Art; er ist vielmehr so selbständig, dass wir fast fürchten, er werde bei der Ausführung die Solostimme oft beeinträchtigen und die klare Auffassung erschweren, zumal da der Chor, selbst den Worten nach, seinen eigenen Weg verfolgt, und der Tenor sich fast immer über die Lage des Solobariton erhebt. Es wird jedenfalls eine imposante, klangvolle Stimme dazu gehören, die Herrschaft zu behaupten, Discretion des Chors vorausgesetzt. Werden indess diese Bedingungen erfüllt, dann wird der Erfolg unzweifelhaft sein; einzelne Lichtpuncte werden jedenfalls mächtig hervortreten.

Zu diesem kräftigen und glänzenden Musikstücke bildet die folgende Sopranarie einen so milden, rührenden Gegensatz, wie man sich ihn kaum schöner denken kann. Der Componist bezeichnet die Situation also: „Haus in Babylon; eine Jüdin an der Wiege ihres Kindes.“ — Wie schön und empfindungsvoll ist dies Wiegenlied! Welch tiefer Schmerz, doch immer durch religiöse Beziehung veredelt, spricht sich darin aus! — Das Lied ist so trefflich erfunden, von so innigem Gefühl durchweht, dass es seine Wirkung mit einfacher Pianofortebegleitung nicht verfehlen würde; aber so reizend und mannichfaltig, wie es hier von einer höchst kunstreichen, sorgsam gearbeiteten Orchesterbegleitung gehoben erscheint, rechnen wir es zu den schönsten Gaben von Spohr's Genius. Auch das folgende Duett zwischen Sopran und Tenor ist in edlem Styl geschrieben und von trefflicher Haltung. Hier und da tritt indess die Eigenheit Spohr's, sich zu häufig in engen Intervallen zu bewegen, nicht undeutlich hervor, und hemmt vielleicht den freien, vollen Eindruck des Ganzen.

Der darauf folgende Chor der persischen Krieger (Marziale, D dur, 3/4) hat in seiner compacten Form etwas ungemein Bezeichnendes, Energisches; das ungetrennte, gleichzeitige Fortschreiten der enggefügten Männerstimmen characterisirt ungesucht die Situation, und die kräftig-kecke Betonung, die kurzen Rhythmen, wie die einfache, aber belebende Modulation vereinigen sich, diesem extensiv ziemlich beschränkten Chor eine intensive Wirkung zu verleihen. Die kurze, düster gehaltene Episode: „Schläfst noch, deiner Kraft vertrauend,“ hebt den muthig decidirten Eintritt: „Wache auf!“ nur um so kräftiger hervor.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. Unsere Oper brachte in der letzten Zeit durchaus keine Neuigkeit, nur eine neue Mise en scène von *Rossini's* „Wilhelm Tell,“ zum Vortheile des Herrn *Eduard Kunz*, und wenige Tage nachher eine Reprise derselben Oper zum Vortheile des sämmtlichen Chorpersonals, worin Dem. *Bergauer*, Schülerin der Mad. *Sandrini*, in der Rolle der Mathilde einen theatralischen Versuch wagte, der als solcher recht erfreulich genannt werden kann. Dem. *Bergauer* hat eine frische jugendliche Stimme und für eine Anfängerin schon hinlängliche Coloratur, und (was sehr lobenswerth ist) intonirte, trotz der natürlichen Befangenheit eines ersten Debüts, vollkommen rein. Auch in der mimischen Darstellung leistete sie Alles, was man mit Billigkeit fordern kann. Die Oper war — wenn wir Alles mit einander abwägen — besser als je besetzt, trefflich einstudirt, und fand einen stürmischeren und nachhaltigeren Beifall, als bei ihrer ersten Erscheinung. Die Partie des Tell ist ganz für die reichen Mittel des Herrn *Kunz* geeignet, und eben so passen die Herren *Schütky* und *Strakaty* vollkommen zum Gessler und Walter Fürst. Die wichtigsten neuen Besetzungen waren Arnold von Melchthal und Hedwig mit Herrn *Damke* und Dem. *Schwarz*, welche Letztere die kleine Rolle der Frau Tells durch ihre schöne Stimme und ausdrucksvollen Vortrag zu einer ungewohnten Wichtigkeit erhob. Herr *Damke* liess hier und da etwas mehr Kraft zu wünschen übrig, zumal in dem grossen Schlussterzett des zweiten Actes wurde er von den Herren *Kunz* und *Strakaty* mehr als wünschenswerth gedeckt; doch muss die Durchführung dieser schwierigen Partie als ein lobenswerther Fortschritt auf seiner Kunstbahn anerkannt werden, und vorzüglich gut trug er die Gefühlsmomente vor. Auch Dem. *Kökert* (Gemmy), die sonst in der ernsten Oper nicht recht am Platze steht, hatte ihre kleine Rolle fleissig studirt, und intonirte reiner als gewöhnlich. Mad. *Podhorsky* und Herr *Emminger* hatten aus Gefälligkeit die unbedeutenden Partieen der Schweizerin, welche die Tanztyrolienne singt, und Rudolph des Harras übernommen. Die Chöre gingen gut zusammen und die ganze Vorstellung muss eine gelungene genannt werden.

Von Operngästen sahen wir in der letzten Zeit drei: Dem. *Diehl* vom k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore, Dem. *Löwe* aus Hamburg, und Dem. *Steydler* aus Lemberg, von denen jedoch keine eine besondere Sensation machte. Dem. *Diehl*, welche nur eine Gastrolle: Romeo in den „Montecchi und Capuletti“ gab, hat einen recht angenehmen Mezzosopran, und scheint auch bereits einige Kunstbildung zu besitzen; doch reicht diese nicht aus, in einer Partie bedeutend zu effectuiren, die wir von den ersten Gesangkünstlerinnen gehört haben, und sie wurde im Gesange von Mad. *Podhorsky* sehr verdunkelt, welche zwar nur aus Gefälligkeit die Partie der Giulietta übernommen, dieselbe jedoch trotz ihrer vorgerückten Jahre mit einer überraschenden Virtuosität durchführte. Im Spiele scheint Dem. *Diehl* sich Mad. *Schröder-Devrient* zum Vorbild genommen zu haben, ohne jedoch (Gottlob!) die volle Vehemenz des Romeo dieser berühmten Künstlerin zu erreichen. Dem. *Steydler* gab nur zwei Rollen: Lucia in der „Braut von Lammermoor,“ und die Agathe im „Freischütz.“ Dem. *Steydler* besitzt eine kräftige Stimme von bedeutendem Umfange, zumal nach der Höhe, und hat sich bereits eine bemerkenswerthe Virtuosität angeeignet. In der ersten Partie schien sie jedoch

von einem Lampenfieber befallen, das zwar ihrer Bescheidenheit Ehre macht, der Entfaltung ihrer Mittel, und besonders der reinen Intonation aber dermaassen Eintrag that, dass sie erst im dritten Acte einigen Effect hervorbringen konnte, und auch das Publicum (wohl überdrüssig der zum Theil mittelmässigen Anfängerinnen, die ihm seit einem Jahre vorgeführt worden sind) behandelte die Debütantin mit einer Strenge, die eben nicht geeignet war, ihre Befangenheit zu lösen. Ihre Agathe war, besonders in Bezug auf den Gesang, eine treffliche Leistung und erwarb ihr eine so lebhafte Theilnahme, als bei einem leeren Hause möglich ist. Der Freischütz, vielleicht schon ein paar hundert Male gegeben, wandelte eines Theils schon in diesem Jahre mehrmals über die Breter, andern Theils sind auch die übrigen Rollen nicht besonders besetzt, und er hat aufgehört, ein Liebling des Publicums zu sein.

Dem. *Löwe* sahen wir bisher in fünf Gastdarstellungen, Agathe im „Freischütz," Röschen im „Faust" (zwei Mal), Donna Anna im „Don Juan," und Alice in „Robert der Teufel." Sie hat eine recht angenehme bildungsfähige Stimme, doch scheint sie noch sehr Anfängerin zu sein, weshalb sie auch in der Partie des Röschen den meisten Beifall fand und verdiente. Mad. *Podhorsky* war trefflich als Kunigunde, Herr *Damke* als Hugo sehr schwach, und, wie es schien, noch von einer früheren Unpässlichkeit angegriffen. Agathe verlangt schon mehr Studium, Gesang- und Bühnenkenntniss, als Dem. *Löwe* sich bisher erworben, und Donna Anna und Alice sind Aufgaben, die man von einer Anfängerin nicht verlangen kann, und wenn Dem. *Löwe* als solche auch alles Mögliche leistete, so reichen doch ihre Kräfte für Partieen von solcher Wichtigkeit nicht aus. Mad. *Podhorsky*, die sich seit ihrer letzten Krankheit neu belebt und verjüngt zu haben scheint, zeigte sich als Elvira und Isabelle im vollen Glanze, und besonders war „Robert" eine recht gelungene Darstellung. Herr *Kunz* war immer ein guter Bertram, und Herr *Emminger* gab den Robert, der zwar seine physische Kraft übersteigt, doch besser als je. Herr *Damke* war auch für den Raimbaud noch zu schwach. Dem. *Emilie Höpstein*, Schülerin des Herrn *J. Gentiluomo* in Wien, sang in den Zwischenacten von „Christoph und Renate" eine Arie aus „Linda von Chamounix" und die berühmte Tyrolienne von *Beriot*, schien aber von einer so ungeheuern Bangigkeit ergriffen, dass es unbillig wäre, über ihre Stimme und Gesangbildung abzusprechen; wir versparen uns daher ein Urtheil bis nach einer späteren ruhigeren Leistung.

Die zwei musikalisch-humoristischen Academieen mit dramatisch-komischen Daguerrotypen des Herrn Dr. *F. Wiest* (Begründers der Zeitschriften: „Die Eisenbahn" in Leipzig und „Das Rheinland" in Mainz — so meldete der Theaterzettel —) brachten auch einige Gesangnummern, die mehr Theilnahme erregten, als die humoristischen Vorlesungen, launigen Vorträge, Capriccio's, al fresco-Contouren und Daguerrotypen des Concertgebers. Mad. *Podhorsky* sang in der ersten Academie die oben erwähnte Tyrolienne von *Beriot* (für die *Malibran* als Einlage zum „Elisir d'Amore" geschrieben) und in der zweiten die grosse Arie aus „Così fan tutte" mit einer brillanten Kunstfertigkeit und Kraft. Fanatischer Beifall und dreimaliger Hervorruf war ihr Lohn. Man spricht seit einiger Zeit von der Pensionirung der Mad. *Podhorsky*, während es wohl manche deutsche Hofbühne gibt, die keine solche Prima Donna besitzt! Die Direction möge sich nur in Acht nehmen, sie nicht zu schnell hinter einander in angreifenden Partieen zu beschäftigen, und unsere Bühne kann sich noch lange dieses Gesangjuwels erfreuen. Ein Gleiches gilt von Herrn *Emminger*, der neulich im dritten Acte der „Braut von Lammermoor" bewies, was er vermag, wenn er nicht zu sehr angestrengt wird. Als Herr *Damke* engagirt wurde, glaubten wir, es geschähe, um den älteren Sänger zu schonen; leider aber wird Herr *Damke* nach jeder Production krank, und es scheint fast, Herr *Emminger* sei da, ihn zu unterstützen. Diese Rücksicht macht es auch erklärlich, warum die Direction Diesem, und nicht Jenem, die Partie des Arthur in der „Linda di Chamounix" zutheilte, da es für eine neue Oper bei unserm Publicum sehr unvortheilhaft ist, wenn sie nicht öfter hinter einander gegeben werden kann. Dem. *Bergauer* sang ein nichtssagendes Lied von *E. Titl*: „Antwort" recht hübsch, aber das grosse Männerterzett aus „Wilhelm Tell" ist zu dramatisch auf die Stelle berechnet, an welcher es im Ganzen steht, um in ein Concert zu passen. Nicht minder unpassend war in der zweiten Academie die Scene und Duett aus Belisar (der Schluss des zweiten Actes), von Herrn *Kunz* und Mad. *Podhorsky* trefflich vorgetragen und, wie jenes, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Ausserdem sang Herr *Kunz* in der ersten Academie den „Trompeter" von *Speyer*, in der zweiten „*Hakons* Lied" aus *Walter Scott's* „Piraten" in jener Art und Weise, wie er Lieder vorzutragen pflegt, und mit der ich mich einmal nicht zu befreunden vermag. Es ist Alles zu grell und colossal für die sinnig zarte Liedesform. Dem. *Tonner* sang ein Lied von *Rücken* mit schwacher aber angenehmer Stimme und guter Methode, und Herr *Emminger* das *Beethoven*'sche Lied: „Neue Liebe, neues Leben," Beide mit beifälliger Aufnahme.

Eine Salonunterhaltung der Sophieenacademie im Platteissaale, grossentheils aus Vocalstücken bestehend, bot mehrere sehr interessante Nummern dar. Den Anfang derselben bildete der 128. Psalm von *Spohr*, worin wir die erfreuliche Bekanntschaft einer neuen Dilettantin mit jugendfrischer angenehmer Stimme und richtigem und geschmackvollem Vortrage, Dem. *Marie Hübsch*, machten. Die Begleitung bildete, statt der Orgel, die Physharmonica (von Herrn *Axt* gespielt), Violoncelle und Contrabässe. Das *Goethe*'sche Gedicht: „Frühzeitiger Frühling," von *Mendelssohn Bartholdy* als Quartett behandelt und von Mad. *Podhorsky*, Dem. *Macassy* und den Herren *Strakaty* und *Emminger* gesungen, fand reichen Beifall, und beinahe noch mehr sprach das Gesangstück von *Hiller*: „Lenchen" an, worin Fräul. *Grünwald* in der Solostimme im vortheilhaftesten Lichte erschien. Auch unter den Chören glänzte *Mendelssohn's* „Türkisches Schenkenlied" (welches wiederholt werden musste), und ausserdem hörten wir noch *Veit's* „Morgendämmerung" und „Die böhmischen Jünglinge" von Director *Joh. Skraup*. Eine herrliche Motette von *Palestrina*: „Loquo-

bantur Apostoli," war freilich mehr auf die Kenner berechnet, doch erfreute sich auch mancher anwesende blose Musikliebhaber daran. Die Trefflichkeit der Chöre dieser Anstalt ist bekannt, und da auch die Wahl und Ausführung der Soli meist untadelhaft war, so muss dieses letzte diesjährige Concert zugleich unter die erfreulichsten musikalischen Unterhaltungen des Jahres gerechnet werden.

Frühlingsstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Ferrara. Kleine, zum Theil abgenutzte Helden, darunter ein bedeutender Riese, bildeten das Sängerpersonal der Stagione. In Verdi's Nabucodonosor war die Schieroni-Nulli nebst dem Bassisten Del Riccio (Titelrolle) die vom Publicum begünstigteste, Tabellini als Zaccaria leidlich, Tenor Zilioli = Ismaele und die Manelli = Fenena so so. Natürlicherweise fanatisirte hierauf nurgedachter Riese, ein gewisser Donzelli, als Bravo in Mercadante's Oper gleiches Namens die von allen Seiten herbeigeeilten Zuhörer. Der schon ziemlich betagte Mann, der einzige noch lebende Tenore serio aus der alten italienischen Schule, schien nach einer 22monatlichen Pause um 22 Jahr jünger und wirkte sogar vortheilhaft auf seine Collegen. Sowohl die Schieroni, als die zum ersten Male die Bühne betretende Marietta Gresti, mit hübschem umfangsreichen Sopran, Zilioli, Del Riccio, alle Vier wurden mehr oder weniger applaudirt. Rossini kam einmal eigens aus Bologna hieher, um seinen alten grossen Freund zu hören, und wurde bei seinem Erscheinen im Theater mit Jubel empfangen.

Bologna. Hätte diese Stadt keine zu erwähnende musikalische Neuigkeit diesen Frühling gehabt, so hätte sie ganz übergangen werden können, denn die Sänger.... Donizetti's, wie bekannt ursprünglich zu Paris französisch componirte, Figlia del Reggimento machte auch darum Fiasco, weil die hiesigen Zuhörer nach langem ernsthaften Nachgrübeln die Musik für nicht italienisch erklärten. *Capelletti's* neue Opera buffa: *Il Sindaco burlato* fiel ganz durch; man versuchte Reparationen, Amputationen, doch vergebens. In der zweiten Hälfte Juni's gefiel besagte Figlia del Reggimento zum Erstaunen Aller mit der Gesellschaft von Ostiglia (s. d.).

Der treffliche Violinist *Grassi* gab im Privattheater der Principessa Hercolani eine musikalische Academie, worin er mit einer Fantasie und Variationen über ein Thema aus dem Piraten, und einem Capriccio von *Beriot* über ein *Beethoven*'sches Thema ungemein starken Beifall einerntete.

Der zu seiner Zeit bekannte Bassist *Michele Cavarra* ist hier am 5. März, 68 Jahr alt, gestorben.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Dieses vornehmste Theater der Hauptstadt begann mit einem Quasifiasco. Speranza's Opera Saul, die freilich mehr der Faste als der lachenden Frühlingszeit angehört, ist eine kärgliche Alltagsspeise; die Prima Donna Gazzaniga — gar kein Weltwunder, Tenor Castellan und Bassist De Bassini — tolerantur. Während man Donizetti's Elisir auftischte, langte aus Venedig die Frezzolini mit ihrem Gatten, Tenor Poggi, an; schnell änderte sich Alles; sowohl Mercadante's Bravo, als Verdi's Lombardi versetzten die Zuhörer in ein Delirium von Beifallsbezeigungen und Fuora's. Nicht genug: auch Verdi's Ernani lief am 20. Juni über die Breter; Aufnahme ganz dieselbe.

(Teatro Leopoldo.) Donizetti's Don Pasquale ergötzte auch als Musik nicht. Die Berti-Gabussi (s. oben Gazzaniga), Tenor Vietti, Bassist Bartolini und Buffo Scheggi thaten ihr Mögliches; Letzterer war freilich der Beste. Ricci's Chi dura vince machte bald Rossini's Barbiere di Siviglia Platz, worin Herrn Scheggi's Gattin kaum genügte. Alle drei Opern machten nicht kalt und nicht warm.

(Teatro Borgognisanti.) Die zum sechsten Male hier singende Ciotti-Grossoni gefiel abermals als Beatrice in Bellini's Oper dieses Namens; die Galeni gab die Agnese, Bassist Cavalli den Filippo und Tenor Cortopassi den Orombello, für dies Theater mehr als befriedigend. Ricci's lustige Esposti vertrieben bald die traurige Beatrice, und die Zuhörer waren damit höchst zufrieden; weit weniger mit Donizetti's nachher gegebenen Esiliati in Siberia, worin der Buffo Bigazzi wirkte. Nach dem

Teatro Piazza vecchia verirrte sich Bellini's Sonnambula, und mit welchen Sängern!

(Teatro Cocomero.) Hier war sogar Gratisoper. Die Signora Principessa Elisa Poniatowsky, die Marchesa Zappi, die Signori Principi Carlo und Giuseppe Poniatowsky, nebst den Cavalieri Ippoliti und Pellegrini trugen auf eigene Kosten Donizetti's Linda di Chamounix vor. Zu einem Delirium, wie es auf der Pergola (s. d.) Statt hatte, gesellten sich hier noch Freudenthränen in der grössten Menge.

Livorno. Verdi's Lombardi, worin die exotische wenig sagende Prima Donna Lagrange, die Tenore Solieri, Manfredini und Bassist Zucchini wirkten, erfreuten sich hier ebenfalls der besten Aufnahme. Das Terzett hat sogar wiederholt werden müssen, und da das Publicum ganz ausser sich vor Freude dabei war, und mitunter stark heulte, so hat diese Oper auch ohne Weiteres Furore gemacht. Ein sehr musikalisch gebildeter Benedictinermönch, der schon von Verdi's Nabucodonosor nichts weniger als erbaut das Theater verliess, erstaunte ganz und gar beim Anhören dieser Lombardi über ihre ausposaunte superlative Vortrefflichkeit. Dass Rossini's Cenerentola hierauf eine laue Aufnahme gefunden, war vorauszusehen. Man schämt sich wohl, es zu sagen, aber Rossini scheint jetzt ein Maestruccio (ärmlicher Maestro) im Vergleiche mit Verdi. — Die Angri, welche die Cenerentola gab, Buffo Zucchelli als Don Magnifico, Manfredini und Zucchini, erhielten zuweilen Applaus. Donizetti's Don Pasquale trug gar einen Fiasco nach Hause. — Die Lagrange ist nach Holland abgereist.

Pistoja. Ein unsichtbarer musikalischer Regen befruchtet seit einigen Jahren zwei verschiedene italienische Staaten, die in Betreff der Maestri nie productiv waren. Diese Staaten sind Sicilien und Toscana. Ersteres erzeugte seit der neuen Rossini'schen Epoche: Mandanici,

Bellini, Coppola, Somma (längst aus Italien verschwunden), Feodale, dazu noch den kaum in Sicilien gebornen famösen Pacini; Letzteres: Persiani, Ucelli (Mad.), Campana, Gordigiani, Mabellini u. A., nun Herrn Domenico Maestrini aus Florenz. Wie Toscana aber in seiner glänzenden Kunstgeschichte musikalisch am Allerwenigsten glänzt, so steht es noch heutigen Tags in Betreff seiner neuen Maestri Sicilien weit nach. Bellini's Ruf ist bekannt; Coppola erwarb sich wenigstens einen Namen durch seine Nina pazza per amore, Mandanici ist ein guter Maestro, und Somma's Musik hat einen gewaltigen teutonischen Anstrich; Schade, dass der Mann für seine Kunst, wie es scheint, ganz verloren ist! Herrn *Maestrini's* neue Oper *Margherita Pusterla* in drei Acten, mit einer gewöhnlichen Musik der heutigen Maestri minorum gentium, hat einen grossen Lärm gemacht, auch darum, weil der Dichter von hier gebürtig ist. Diese Margherita hat eben so, wie Verdi's Lombardi, eine Orgel und ein Salve Regina, aber beide Kirchenstücke streiten sich in Betreff der Aermlichkeit den Rang ab. Die Sänger (die Caracini, Tenor Vaccani, die Bassisten Puccini und Pieri) thaten mehr, als ihr Mögliches.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die diesjährige Fiera hatte das Glück, Donizetti's im vorjährigen Frühling zu Wien componirte Maria di Rohan zum ersten Male in Italien zu hören, auch stark zu applaudiren. Die De Giulj Borsi, Tenor Mirate und Bassist Badiali (Letzterer wohl der Beste von allen Dreien) bildeten für diese Stadt ein treffliches Ternarium. Nach 16 Vorstellungen gab man Bellini's langweilige Beatrice di Tenda, worin die Cosentini die Agnese machte; Alles wünschte ein Meisterstück von Verdi dafür zu hören, da aber der Impresario sich ausbedungen hatte, eine alte Oper als zweite geben zu können, so endigte die Maria di Rohan die Fiera-Stagione.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Die von Coppola für's Lissabonner Theater unlängst componirte Oper Giovanna I. di Napoli hat mit einer leidlichen Musik auch hier gefallen, wozu die aus dem Auslande zurückgekehrte Prima Donna Barili, die Bassisten Torre und De Lorenzi sammt dem Anfängertenor Bettini mehr oder weniger das Ihrige beitrugen. Die Barili erhielt den meisten Beifall, und wurde mit dem anwesenden Maestro, der seine Oper eigens in die Scene setzte und — wohl gemerkt — für Italien stärker instrumentirte, am Meisten hervorgerufen. Da Coppola jedoch, ausser seiner Nina pazza per amore, im Bel Paese um so weniger Aufsehen macht, als seine Instrumentation gewöhnlich ebenfalls kein Aufsehen macht, d. h. nicht lärmt, so gab man die Gemma di Vergy mit noch besserem Erfolge. Zu ihrem Benefiz gab die Barili (Caterina) die Norma, worin ihre Tochter Clotilde die Adalgisa sang.

Parma. Verdi's Lombardi (diese neue Sonne der heutigen Maestri ist bekanntlich im Parmesanischen aufgegangen) machten ohne Weiteres Furore. Aber die junge Boccabadati, in der Schule ihrer trefflichen Mutter erzogen, Tenor Borioni, Bassist Constantini waren gewiss die Causa remota dieses Furore. Es war vorauszusehen, dass Donizetti's Maria di Rohan, worin auch die brave Altistin Bertrand Theil nahm, nach der Musik des Landsmannes fast leer klingen würde; in der That machte sie auch anfänglich wenig Eindruck, gewann aber mehr nach der zweiten Vorstellung.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro d'Argennes). Wie hat sich Rossini überlebt! Noch vor zwanzig Jahren die italienische Sonne in allen italienischen Theatern, ist er jetzt zur Londoner Sonne daselbst erblasst. Hier hat diesen Frühling seine Cenerentola, die allein all' seine Nachahmer demüthigt, bedeutend gelangweilt. Campagnoli als Don Magnifico wurde indess zuweilen beklatscht, weit minder die Prima Donna Carobbi, Tenor Pardini und Bassist Luisia. Im nachher gegebenen Turco in Italia, worin die Artimisia Campagnoli zum ersten Male die Bühne betrat, ging es nicht viel besser; die neue Prima Donna, hiess es, sei unpässlich, und sie fand daher Aufmunterung. Zum Erstaunen aller Renner war Coppola's Nina pazza per amore, worin abermals die Carobbi sang und ein neuer Tenor Ancarani zum ersten Male die Bühne ebenfalls mit Aufmunterung betrat, weit glücklicher; das Klatschen paarte sich mit dem Hervorrufen. Damit es aber ja nicht heisse, Coppola habe Rossini in den Sack gesteckt, ritt Campagnoli auf seinem Steckenpferde, dem Barbiere di Siviglia, in vollem Galopp daher, und gab den Figaro, besonders als Acteur, recht brav; Tenor Pardini und seine Schwester Assunta (als Rosina) so so. Ein hier gebürtiger Richiardi, der als D. Bartolo zum ersten Male die Bühne betrat, ist ein besserer Grimacier und Tänzer, als Sänger. Den Schluss der Stagione machte Norma.

Alessandria. Melpomene reichte hier der Thalia zuweilen die Hand, und die in dieser Stadt gebürtige Prima Donna Giuseppina Roccatagliata, von der weiland eingegangenen hiesigen Accademia Filarmonica, die kaum vorigen Carneval ihre Laufbahn begann, sang zuweilen Stücke von Donizetti, Bellini u. s. w. in den Zwischenacten der hier wirkenden Schauspielergesellschaft mit vielem Beifalle.

Asti. Fioravanti's verhunzter Pulcinella, mit dem oberitalienischen Namen Columella, machte Glück. Herr Giuseppe Torri, als Protagonist, war die Zierde des Ganzen; die Prima Donna Giordani, die Altistin Carlini, Tenor Personi und Bassist Olivari glänzten minder, trugen aber zum Gelingen des Ganzen vortheilhaft bei. Gleich gute Aufnahme fand Donizetti's wenig sagende Regina di Golconda.

Voghera labte sich halb und halb an der Regina di Golconda, aber weder die Malugani und Tenor Ferrari, noch der Buffo Bastogi-Mugnai u. s. w. konnten den Virtuosi der vorigen Rubrik gleichgestellt werden. Ricci's Chi dura vince, mit einem eingelegten neugebackenen Duette von einem gewissen De Antoni, ging besser.

Tortona. Eine grosse Begebenheit! Der vielleicht sehr bald weltberühmt werdende Verdi hat hier zum ersten Male den schon längst weltberühmten Donizetti aus der Scene verjagt. Als der Nabucodonosor des Erstern ungefähr dreissig Male mit rauschendem Beifalle die Bre-

ter passirt hatte, erschien darauf der Marino Faliero des Zweiten, musste aber schnell dem Könige von Babylon den Platz räumen. Die hübsche Belloni hat eine gute Gesangmethode, ist aber schwach in den Mittel- und tieferen Chorden; sowohl sie, als Bassist Polani (der Beste der Gesellschaft) fanden den meisten Beifall; weit minder die Comprimaria Cellini-Gioniva, der Altro-Basso Dalbesio mit starker Stimme und keiner guten Schule, und Tenor Lattuada, dessen Part auch unbedeutend ist.

Savona. Die Sarazin, die hier vorigen Carneval in zwei Opere Serie so sehr gefallen, interessirte auch diesen Frühling als Buffosängerin in Fioravanti's Columella. Buffo Zambelli (Titelrolle) belustigte, und der Bassist (auch Maestro) Parodi entzückte gar die Zuhörer. Der Narrenchor und das Terzett der drei Buffi (Zambelli, Gabetti und Duchaliot) waren jedoch in der ganzen Harlequinade die geniessbarsten Stücke. In Rossini's Barbiere di Siviglia und Donizetti's Don Pasquale waren die Sarazin und Zambelli die Begünstigtesten, aber die Musik der letzten Oper zog, freilich nach dem Barbiere, nur wenig an.

Genua. Herrn Nini's ursprünglich für hier componirte Virginia, die seither auf anderen Theatern Italiens nirgends gefiel, machte abermals Glück; sie hatte auch im Ganzen bessere Sänger, als ehemals. Die für die Löwe von dem anwesenden Maestro eigens componirte Cavatine, ihre Romanze, Roppa's Arie machten beinahe Furore, desgleichen das Duett zwischen der Löwe und dem französischen Bassisten Derivis. Nachdem Donizetti's Gemma di Vergy mit der Anfängerin Parodi, dem Tenor Bianchi und den Bassisten Leonardi und Guido einen ¾-Fiasco nach Hause trug, gab man Mercadante's Reggente, worin kaum der dritte Act anzog, und in welchem die Löwe, Tenor Roppa und Bassist Derivis sich besonders Ehre machten. Die beiden ersten Acte ohne allen Gesang lärmen ausserordentlich, und vor lauter Kreuzen und Been möchte man das Sehen verlieren. Schade, dass die Löwe ihre Stimme nicht beherrschen mag, wodurch sie zuweilen an Reinheit verliert. Die Buccini zeigte in der Rolle des Oscar guten Willen. Die Remorini als Meg hat blos eine einzige Scene, deren Musik ganz und gar nicht behagte. Ein nagelneuer Maestro *Giovanni Antonio Taddei* beglückte Ende Mai's die Zuhörer mit der neuen Oper *Giovanna I. Regina di Napoli*, zu welchem Buche bereits andere Maestri die Musik componirten. Die Löwe, Tenor Roppa und die Bassisten Derivis und Leonardi thaten Alles, um das tägliche Brot geniessbarer zu machen, deshalb passirte das Ganze; man gab aber bald Verdi's Ernani mit einem ganz andern Gaudium.

Dem. *Bertucat*, treffliche Harfenspielerin und leidliche Sängerin, gab hier eine Instrumental- und Vocalacademie, in welcher sie sich mit einem spanischen Notturno und einer Fantasie über verschiedene Motive aus Robert le Diable auf ihrem Instrumente, sodann in mehreren Stücken aus Opern von *Pacini*, *Donizetti*, *Verdi*, *Meyerbeer* mit vielem Beifalle hören liess.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Canobbiana). Die französischen Schauspieler hatten stets leere Theatercassen. Später wechselte die Oper mit ihnen ab, allein die Casse gewann sehr wenig dadurch. Eine nicht üble angehende Prima Donna Virginia Viola (s. Brescia), Tenor Bozzetti, Buffo Galli (Vincenzo), Bassist Buffo Catalano gaben Donizetti's Olivo e Pasquale mit wenig Glück, Rossini's Bruschino ein einziges Mal, seine Cenerentola hingegen, worin der Bariton Gio. Corsi, der vorigen Herbst auf dem Amsterdamer Theater sang, mitwirkte, mehrmals und mit etwas besserm Erfolge.

(Teatro Re.) Herr Lauro Rossi, der mit seiner Gattin, der Prima Donna Ober(meyer), unlängst aus Amerika zurückkam, arbeitete seine vor wenigen Jahren für die Scala komponirte Opera buffa: La casa disabitata, hier unter dem Titel: I falsi monetarj um, und fand auch den meisten Beifall in der ganzen Stagione. Ohne eben auf besondere Eigenheit Anspruch zu machen, bewährt Herr Rossi einiges Talent für die Opera buffa. Diese Casa disabitata (ursprünglich von Ricci und Caraffa unter dem Namen Sonnambolo, auch von andern Maestri mit dem Titel Euticchio e Sinforosa, unlängst von Persiani zu Paris mit dem Titel Fantasma in Musik gesetzt) wurde besonders von der Prima Donna Riva-Giunti und dem Buffo Soarez trefflich vorgetragen. Die Riva als Sinforosa sang die ganze Rolle, da capo a fine „wie eine alte Frau" köstlich. Der Dichter Euticchio, ihr Gatte, wurde vom Buffo Soarez ebenfalls gut gegeben. Tenor Landi und Bassist Walter machten ihre Sache leidlich. Die beiden ältern Opern, Il sogno punitore von Gerli, und Paolo e Virginia von Aspa, fanden keine gute Aufnahme; Donizetti's Regina di Golconda, worin eine Anfängerin Vegliardi, Tenor Zinghi, Buffo Soarez und Bassist Giunti wirkten, eine etwas bessere *Rossi's* neue Oper, *Il Borgomastro di Schiedam*, steht wohl seinen vorbenannten Falsi monetarj ziemlich nach. In der darauf folgenden neuen Oper *Clarice Visconti* vom neuen Maestro *Giuseppe Winter* (Sohn des einst bekannten Tenors Berardo Winter, eigentlich Calveri), einer Pastete der heutigen musikalischen Pasteten, gab es einen Wetteifer von Fiasco und Aufmunterung. Zuletzt wurde auch Donizetti's Campanello zur Abwechslung mit andern Acten der vorigen Opern aufgetischt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die in Brüssel bestehende Société de la grande Harmonie hat auch dies Jahr am 7. Juli wieder ein grosses Wettgesangfest zu Gent in der Universitätsaula gegeben. 15 Vereine mit 428 Sängern nahmen daran Theil; den Preis, den beim vorigen Feste dieser Art zu Brüssel die Aachener Liedertafel errang, trug diesmal der einzige Theil nehmende ausländische Verein, der Cölner Männergesangverein, davon. Mit 48 Sängern war er in Gent eingetroffen, und einstimmig erkannten ihm die Preisrichter den Preis zu, bestehend in einer grossen goldenen Medaille und 200 Franken. Letztere Summe wurde den Cölner Armen übereignet; für die Genter Armen gab der Verein am folgenden Tage noch ein sehr besuchtes Concert.

Der Mainzer Theaterdirector *Remie* ist mit seiner Operngesellschaft und einigen anderen Künstlern (Mad. *Pirscher*, Herr *Reichel* aus Darmstadt u. A.) nach Gent gereist und hat daselbst mit immer steigendem Beifalle mehrere Opernvorstellungen gegeben. *Conradin Kreutzer* und *Ganz* dirigiren; der Chor ist beson-

ders auszuzeichnen. Von Gent wollte die Gesellschaft nach Brüssel gehen.

Am 1. und 2. Juli ist das Musikfest zu Lübeck von 21 Liedertafeln mit ungefähr 400 Sängern gefeiert worden. — Am 7. Juli fand zu Freising ein baierisches Gesangfest Statt; 15 Liedertafeln, mehr als 400 Sänger nahmen daran Theil, die Leitung war in den Händen des Herrn *Kunz*, Directors der Freisinger Liedertafel. — Am 13. und 15. Juli vereinigte die Feier des norddeutschen Liederfestes eine frohe Menge von Sängern und Hörern in Hameln. Die Hauptaufführung in der Kirche brachte u. A. *B. Kleins* „Herrlich ist Gott," Stücke aus seiner Messe, das bekannte „Haltet Frau Musica in Ehren."

Die deutsche Oper in St. Petersburg (ebenso wie das deutsche Schauspiel daselbst) wird im Laufe des jetzigen Sommers gänzlich aufgelöst.

Die Accademia di Santa Cecilia in Rom — bekanntlich eines der ersten Musikconservatorien in Italien, dem *Spontini*, *Rossini*, *Bellini* u. v. A. neuere Meister einen guten Theil ihrer Bildung verdanken — hat den König von Baiern und seine Gemahlin zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Fr. Chopin

Deux Nocturnes pour le Piano. Op. 55.
Trois Mazurkas pour le Piano. Op. 56.

Leipzig, den 24. Juli 1844.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschienen in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin und sind durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Bazzini, Variations brill. sur Marie, fille du rég. p. Violon av. Piano. Op. 17. 1 Thlr.
— — Final du 2 Acte d'Obcron de Weber p. Violon av. Piano. Op. 17. 25 Sgr.
Berlioz, Carneval romain. Ouverture caract. p. Piano à 4 mains p. Pixis. 1 Thlr.
Conradi, Erste und zweite Zigeuner-Polka f. Orch. I. 25 Sgr. II. 1 Thlr. dito f. Piano No. 1. 5 Sgr. No. 2. 7½ Sgr,
Damcke, Cavatine de Lucia di Lammermoor, variée. Op. 20. 25 Sgr.
Döhler, Brillante Polka p. Piano. Op. 50. ½ Thlr. Fantaisie sur La Favorite p. Piano. Op. 51. 1 Thlr.
Gung'l, Catharinen-Polka u. Ungar. Originalmarsch für Orch. 1 Thlr., für Piano à 5 Sgr.
— — Mädchen-Träume. Walzer f. Piano. 12½ Sgr., für Orchester 1⅓ Thlr.
Gungl's Kriegers Lust 5 Sgr. Oberländler 7½ Sgr. Rondo's v. Damcke. Op. 22.
Hert'l, Modenspiegel-Walzer f. Piano. 12½ Sgr., für Orchester (Manuscript) 1 Thlr.
Herz, Divertissement du Ballet Lady Henriette p. Piano. Op. 41. ⅔ Thlr.
Lied aus Köck u. Guste „Liebe, Liebe is mich nöthig." 5 Sgr.
Jähn's, In die Ferne. Am Strande. 2 Lieder. Op. 27. à 7½ Sgr.
Kummer, Morceau de Concert sur La Sonnambula p. Violoncelle avec Orch., Quatuor ou Piano. Op. 76. à 2—1 Thlr.
Kücken, Die Botschaft, f. Gesang u. Piano. Op. 42. 17½ Sgr.
Lührss, 3 deutsche Lieder f. Piano allein. Op. 10. Wiegenlied v. Kücken. Willkommen v. Curschmann. Treu v. Marschner. à 10 Sgr.
Liszt, Heroischer Marsch im ungar. Styl f. Piano. ⅔ Thlr.
— — Ungar. Sturmmarsch f. Orch. 1⅓ Thlr., dito f. Piano, Facsimile netto ⅔ Thlr.
Lubin, Romance du Torneo p. Violon av. Piano. ⅓ Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, 3 Allegros p. Piano. No. 3. tiré de la 1e Sinfonie. 1 Thlr.
Moscheles, Fétis, Kullak, Practischer Theil der Methode des Pianofortespiels. Heft VII, VIII, IX. Subscr.-Preis à ⅔ Thlr. (Ladenpr. 1 Thlr.)
Schäffer, Heitere Lieder f. 4stimmigen Männergesang. Op. 8. Heft IV. Sonntagsreiter. ⅓ Thlr. Heft V. Feine Gesellen. 10 Sgr. Räuber und Bacchanale f. Bariton od. Bass. Op. 10. 12½ Sgr.
Stern, Liebst du um Schönheit. Für Mezzo-Sopran od. Bariton. Op. 21. 10 Sgr.
Sammlung von Märschen der K. Preuss. Armee. Für Infanterie No. 128. 1 Thlr. Für Cavallerie No. 34—36. à ⅔—1 Thlr.
Weber, C. M. v., Ouverture zu Preciosa. Partitur 1⅓ Thlr.
Wolff, La Bohémienne. Gr. Polka p. Piano. Op. 102. ⅔ Thlr.

Neue Musikalien

im Verlage von **F. Whistling** in Leipzig.

Chwatal, F. X., Op. 47. Fantaisie brillante sur les Mélodies agréables de *F. Kücken*: „Es wehen vom Ufer die Lüfte." — „Fliege, Schifflein durch die Rosen." — „Treibe, treibe Schifflein schnelle." — „O wie schön zum Hörnerklang." — „Spazieren wollt' ich reiten," avec Variations pour Piano. Nouvelle Edition, revue et corrigée. 15 Ngr.
Kempt, F. A., Op. 4. Zwei vierstimmige Männergesänge. Partur und Stimmen. 1 Thlr.
Kücken, F., Op. 5. Hochzeits-Walzer, brillant und besonders geeignet, in Gesellschaften vorzutragen, für Pianoforte. Neue, verbesserte Auflage. 10 Ngr.
— — Op. 14. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Guitarre. 15 Ngr.
Schumann, Dr. R., Op. 49. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte, Heft 2, enthaltend: Die beiden Grenadiere, von *H. Heine*. Die feindlichen Brüder, von *H. Heine*. Die Nonne, von *Fröhlich*. 15 Ngr.

Im meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht
Döhler, Th., Trois Nocturnes, pour Piano seul. Op. 52. No. 1. 2. 3.
Wolff, E., Deux Nocturnes pour Piano. Op. 102.
— — Deux Valses brill. pour Piano. Op. 103.
Leipzig, den 25. Juli 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Bräute von Venedig**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur werden Mitte September zur Auslieferung bereit sein, und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich nur von dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. № 32. 1844.

Inhalt: *Recension*: Der Fall Babylons. (Beschluss.) — *Nachrichten.* Grosser Gesangconcurs zu Gent und der Männergesangverein von Cöln. Frühlingsopern in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Der Fall Babylons, Oratorium in zwei Abtheilungen, nach dem Englischen u. s. w.

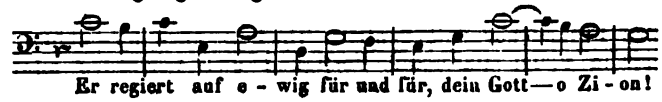
(Beschluss.)

Wie überhaupt dies Oratorium eine reiche Abwechselung der Situationen, meist in entschiedenen Gegensätzen, darbietet, so folgt auch hier wieder der kriegerischen Aufregung ein Gebetchor, der in seiner Form manches Eigenthümliche hat und mit grosser Umsicht angelegt und gruppirt ist. Schon die Mischung der verschiedenen, sich ungezwungen durchdringenden Rhythmen (3/4 und 6/8) ist der Absicht des Componisten, den cantus firmus gegen die begleitenden Stimmen hervortreten zu lassen, sehr günstig. Hätte es ihm gefallen wollen, diese begleitenden Stimmen etwas consequenter und also einfacher und fasslicher zu gestalten, so würde sein Zweck noch sicherer erreicht worden sein und der wirklich edel gehaltene cantus firmus durch eine solche bestimmte Umgebung noch gewonnen haben, während diese jetzt oft nur zufällig erscheint. Nach dem ersten Chorschluss in As dur treten überraschend vier Solostimmen mit der Harmonie E dur hinzu (nur andeutend vom Orchester begleitet), wodurch das Ganze ein neues und doch mildes Leben gewinnt. Der Uebergang nach Es dur, durch den Eintritt des Chores noch mehr hervorgehoben, ist ungemein wohlthuend, und die nun folgende, gut motivirte Abwechselung zwischen Chor- und Solostimmen bestätigt und erhöht den Eindruck des so zart gehaltenen Satzes.

Nach einem kurzen Recitativ Daniels erscheint ein interessantes Terzett (für Alt, Tenor und Bass), das durch die gewählte Tonart (Des dur), durch die gedrängte Stimmenlage, wie vorzüglich durch seine eigenthümliche Structur und reiche harmonische Ausstattung sich merklich hervorhebt. Bei aller (zuweilen wohl auch nicht ohne Mühe errungenen) Bewältigung der oft kühnen Modulation dürfte doch hier und da des Guten zu viel geschehen sein; eine zweckmässige Kürzung würde die Vorzüge des mit grosser Sorgfalt gearbeiteten Musikstückes noch günstiger hervortreten lassen, da überdies die ziemlich vorherrschende rhythmische Form in punctirten Noten leicht monoton werden könnte. — Auch wollen wir bekennen, dass uns der Schluss, wie ihn die Singstimmen bilden, und in welchem der Vocalbass nur als Mittelstimme erscheint, etwas nicht ganz Befriedigendes hat. —

Die Pastoralarie für den Sopran: „Nicht länger wird die Heerde Juda's irren" hat viel Schönes und Inniges, und ist von den lieblichsten Harmonieen durchwebt. Gegen den Vorwurf einer fast zu sorgfältigen und wohl auch zu starken Instrumentation wird nur eine sehr discrete Ausführung schützen können. Einigen Rigoristen wird vielleicht das Motiv oder die Figur, das Pastorale anzudeuten, etwas zu modern erscheinen: wir wollen das nicht eben in Abrede stellen, müssen aber hinzufügen, dass die dazu gewählte Harmonie das Motiv veredelt, wenn es uns auch schon früher in anderer Beziehung begegnet ist.

Der Schlusschor des ersten Theils ist geradezu meisterhaft. — Er beginnt mit einem declamatorischen Unisono, als vollkommen motivirt erscheinend, da es einen Ausspruch Jehova's zum Gegenstande hat. Bei den Worten: „So sagt der Herr!" wird der Satz, wie es geschehen musste, vierstimmig. Die ernste, würdevolle Haltung dieser kurzen Stelle (Andante, 12/8, C moll) mit ihrem spannenden Instrumentalschlusse in der Dominante bildet eine treffliche Einleitung zu dem nun folgenden Triumphchor im hellen C dur: „Jauchzet über sie!" Die trefflich angelegte Fuge:



wirkt um so prägnanter, da sie nicht zu weit ausgesponnen und an passender Stelle von dem Motiv in freier Schreibart unterbrochen wird, das den Anfang des Chores bildet. Eben so wirksam als schön gearbeitet ist die Stelle, wo der freie Chor nach As dur moduliert, und dann der Fugensatz in der Engführung, mit der Antwort in der Secunde wieder eintritt. Hier wäre nun noch überreiche Veranlassung zu weiterer Ausführung des gehaltvollen Thema's gewesen, und namentlich hätte die Benutzung des Orgelpunctes noch reichen Stoff geboten (wie wir denn überhaupt diesem Aggregat der Fuge eine hohe Stelle in dem Gebiete der geistlichen Musik einräumen); doch ist, wie gesagt, die Ausdehnung der Fuge eben gross genug, um einen nicht zu rasch verfliegenden Eindruck zu machen, welchen dann auch ein kräftiger Schluss glücklich bestätigt.

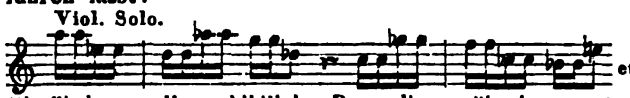
Es würde zu weit führen, wollten wir auch unserm Commentar des zweiten Theils die bisher schwer zu vermeidende Ausführlichkeit geben; wir müssen uns also, wie gern wir auch das schöne Werk bis zum Ende recht ausführlich besprochen hätten, nur mit kurzen Andeutungen begnügen. Ein denkender Meister gibt übrigens durch seine Werke so viel Stoff zum Denken und Besprechen, dass es nicht leicht erscheint, zur rechten Zeit abzubrechen. —

Der zweite Theil beginnt mit einem Festchor der Hofleute im Palast zu Babylon. — Sinn und Situation dieses Chors scheinen bei dem ersten Anblicke, namentlich was den Eingang betrifft, zu einer etwas lebhafteren Färbung aufzufordern, als die vom Componisten angewandte; doch wird man bald mit dem Tone des Ganzen vertraut, um so mehr, da der Meister wohl absichtlich eine gewisse weiche Ueppigkeit in diese Scene legen wollte, und da auch an geeigneten Stellen der bezeichnende laute Jubel- und Freudenton sich geltend macht. — Die Scandirung des Namens: Bĕlsăzăr dürfte gegründeten Widerspruch finden. — Professor O. B. Wolff dichtete für Clasing ein Oratorium von gleichem Inhalte, und declamirt consequent Bĕlsăzăr: er darf füglich als Autorität gelten.

Der nun folgende Chor der Priester des Bel, in B moll beginnend, modulirt sehr rasch und oft sehr characteristisch durch das weite Gebiet der Harmonie. Er ist, was die Declamation sehr begünstigt, zweistimmig für Tenor und Bass geschrieben, und besonders wirksam und bezeichnend instrumentirt. Der Schluss geschieht etwas hastig, und steht in Verbindung mit dem folgenden Doppelchore. Dieser bildet sich aus dem weiblichen Chore der Babylonierinnen und dem männlichen der Juden. Während der erste Lust und Freude athmet und sich in heitern Melodieen und leichten Rhythmen bewegt, spricht der zweite Ernst und Würde aus, zuweilen sich zur drohenden Aufregung gestaltend, und schreitet so in vollkommenem Gegensatze neben dem harmlosen und frivolen Treiben der Heiden einher. Vorzüglich kräftig wirkt er da, wo er im concentrirten Unisono dem leicht dahinhüpfenden Frauenchor entgegentritt. Doch ist auch der Schluss, der in voller Harmonie Festigkeit und Vertrauen ausspricht, sehr schön gedacht, und wird von entschiedener Wirkung sein. —

Die folgende Scene zwischen Belsazar und Nicotris (Alt), verbunden mit dem Doppelchor der babylonischen Jungfrauen und der Priester des Bel, ist mit fester Hand gezeichnet, und enthält einige wahrhaft geniale, ergreifende Züge. Die bittende, angsterfüllte Mutter, dem kühn trotzenden Belsazar gegenüber, dazu die einzeln und zusammen wirkenden beiden Chöre, das Alles tritt deutlich und erschütternd hervor.

In dem sich anschliessenden vom Componisten mit grosser Umsicht und in mehrfacher Beziehung genial behandelten Recitative des Belsazar, in welchem er mit tollkühner Verwegenheit von Jehova ein Zeichen seiner Macht verlangt, ist vorzüglich die Stelle, wo die geheimnissvolle, berühmte Flammenschrift erscheint, von grossem Interesse. — Spohr sucht die höchst schwierige Aufgabe zu lösen, indem er, bei angemessener und gesteigerter Begleitung des Orchesters, von der ersten Violine die hier folgende, späterhin vielfach nüancirte Figur ausführen lässt:



Ob übrigens diese bildliche Darstellung überhaupt statthaft, und die Art der Ausführung, dem ungeheuren Ereignisse gegenüber, als angemessen erscheint, wagen wir nicht zu entscheiden. Die Wirkung der ganzen Scene im Zusammenhange wird das Wagestück erproben müssen.

Kaum ist nach dieser Catastrophe das stolze Wort des unerschütterten Belsazar verhallt, so verkündigt ein leise beginnender Marsch die Ankunft des persischen Heeres. Dieser in consequenter Form durchgeführte Marsch (sogar ein Trio ist in seinem Gefolge) bildet nun ganz ungesucht mit seinen verschiedenen Bestandtheilen die Basis des kräftigen Kriegerchors, der besonders in dem Trio einen kühnen Aufschwung nimmt. Nach diesem Trio vereinigt sich der Chor der Juden mit den persischen Kriegern, und nun gewinnt das Ganze einen wahrhaft glänzenden Character, indem die beiden Hauptmotive höchst imposant und doch ganz ohne Zwang einander durchdringen und ergänzen. Nur der zu häufig vorkommende Ausruf: „Jubelt auf!“ hat etwas Störendes, zumal, da er zuweilen auch abwärts declamirt wird. Er wäre jedenfalls passender ersetzt durch: „Jubelt laut!“ was gewiss natürlicher und entsprechender ist.

Die nun folgende Arie des Cyrus, voll des innigsten Dankgefühls, und in frommer Demuth aussprechend: „Gott allein gab den Sieg!“ leistet in ihrem schönen melodischen Flusse ganz, was sie soll. Die gewählte Tonart (Des dur), wie die verwandten und fremden Harmonieen, in welchen der Satz sich bewegt, so wie die milde und doch belebende Begleitung — Alles vereint sich zum wirksamen Ausdruck eines dankbaren Gefühls. Um nur einige kleine, aber in ihrer Anwendung vortreffliche harmonische Züge hervorzuheben, machen wir auf die Stelle, nicht fern vom Schlusse, aufmerksam, wo der Componist, nach der Cadenz in Des dur, die Harmonie nach Fis moll leitet, und nach wohlthuendem Verweilen in A dur eben so ungesucht als wirkungsvoll wieder nach Des zurückführt. —

Ein kurzes Oboensolo bildet einen sehr freundlichen Uebergang zu einem Quartett für zwei Soprane, eine Alt- und Tenorstimme, nur dann und wann unterbrochen und discret begleitet vom Saitenquartett, der sehr wirksamen Oboe und zwei Hörnern. — In diesem anmuthigen Satze treten einige Eigenthümlichkeiten und Wendungen unseres Meisters, namentlich die Häufung enger Intervalle, wieder mehr hervor, als in anderen Theilen dieses Werkes; indess erscheint die Lieblichkeit des ganzen Satzes, verbunden mit dem treffenden Ausdrucke religiöser Freudigkeit, so überwiegend, dass man sich mit jenen Eigenheiten bald versöhnt. Die Tenorsolostimme, die hier den Bass zu repräsentiren hat, verzichtet in diesem Quartett zuweilen auf ihre momentane Bestimmung, und gibt sich in ihrer gewohnten Beziehung, als Mittelstimme; so ungern wir sonst auch das eigentliche Fundament vermis-

sen, so müssen wir doch im vorliegenden Falle gestehen, dass die Anwendung der Tenorlage dem Ganzen etwas Frisches und Jugendliches gibt und, wenn auch in ungewohnter Weise, dennoch den vierstimmigen Satz recht wohlthuend zusammenhält.

In dem nun folgenden Chore der Juden (der durch seine Fassung die etwas moderne, wenn auch edle Haltung des vorigen Quartetts zu compensiren wohl geeignet ist), tritt gegen den fugirten Anfang vorzüglich der auf grosse Massen gut berechnete, getragene Mittelsatz durch einfach-würdevollen Bau hervor. Zuletzt, wo der Componist zu erhöhter Wirkung den Satz siebenstimmig erscheinen lässt, erreicht er diesen Zweck freilich auf etwas bequeme Weise, nämlich durch ebenmässig fortschreitende Verdoppelung der Melodie und der Mittelstimmen, ein Verfahren, das allerdings nur als Licenz gelten kann. Die offenbare Absichtlichkeit, mit welcher der Componist zu Werke geht, spricht indess deutlich aus, dass er sich eine besondere Wirkung von dieser Stimmenführung versprach, und übrigens wird wohl Niemand daran zweifeln, dass der erprobte Meister einen sieben- und mehrstimmigen Satz in voller, strenger Selbständigkeit zu schreiben verstehe. — So sehr wir indess den Spruch beherzigen:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
„Mit weiser Hand, zur rechten Zeit —“

so möchten wir doch nicht zu allzurascher Adoption solcher Licenzen rathen.

Die darauf folgende Vision (Daniel erblickt im Geiste eine glänzende Zukunft für die Religion seines Volkes) ist sehr schön angelegt; die im Ganzen ruhige, träumerische Haltung wird ungemein belebt durch eine gut gewählte, mit vielen Modificationen ununterbrochen durchgeführte arpeggirende Figur, ausgeführt durch obligate Violine und Violoncello. Vorzüglich anregend und die Empfindung steigernd ist die Stelle, wo die Dichtung sagt:

Lobpreisende Sänge berühren mein Ohr,
Und dankender Weihrauch steigt empor.

Die sich anschliessende Sopranarie der Jüdin nimmt dies erfreuliche Bild der Zukunft auf und führt es freudig und entsprechend weiter aus. Die frohe Bewegung dieser sehr sangbaren und auch rhythmisch belebten Arie hätte vielleicht einen etwas mehr potenzirten Schluss erwarten lassen; unser Meister hat es vorgezogen, die Arie leis verhallend zu schliessen, vielleicht um den nahen Gegensatz, dem kräftigen Eintritt des Schlusschors noch bedeutender zu gestalten.

Dieser Schlusschor beginnt mit den Textesworten: „Frohlocket mit Händen, alle Völker!“ — Wem schon dies „Händefrohlocken“ etwas problematisch erscheint, dem wird wohl auch die spätere Zusammenstellung: „Der Allerhöchste ist erschrecklich“ kaum zusagen, sollte sie auch noch so biblisch sein. — Wir tadeln hier blos die Wortfügung, da sie für den Hörer, auch bei der trefflichsten Musik, doch immer etwas Störendes haben muss. Der Componist hat die letzte Zusammenstellung auch wenig berücksichtigt, und ihr nur am Schlusse einen bedeutsamen Accent gewidmet.

Der ganze Chor hat von dem trefflichen Meister jene Mischung von freier und gebundener Schreibart empfangen, wie sie nach unserer Ueberzeugung dem eindrucksvollen Schlusse eines so umfangreichen Werkes am angemessensten ist. Die zum Bau einer vollständigen Fuge nöthigen Bestandtheile liegen auch hier so klar und gehaltvoll vor uns, dass ihre möglichst vollständige technische Ausbeutung dem bewährten Meister kaum Schwierigkeit gemacht haben würde. Er bricht aber an passender Stelle ab, indem er, und zwar auf unerwartete, sehr wirksame Weise das im freien Styl geschriebene Eingangsthema wieder aufnimmt. Bald darauf folgt ein neuer, veränderter Eintritt der Fuge, die hier, obgleich nur kurze Zeit festgehalten, dennoch treffliches Einzelne bietet, was weiterer Ausführung eben so werth als fähig gewesen wäre. Die wiederholte Einführung des ersten Motivs geschieht auch hier auf eigenthümliche, ja imposante Weise. Die Vorbereitung deutet nämlich offenbar auf die Harmonie von As; nun erscheint aber das eben erwähnte Thema mit kräftigem Unisono in Cesdur, was besonders bei dem Eintritt der vollen Harmonie im zweiten Tacte, wo das Orchester hinzutritt und namentlich die Posaunen entscheidend benutzt sind, von wahrhaft grandioser Wirkung sein muss. Auch die Zurückführung nach Esdur mit ihrem ungewöhnlichen, einschneidenden Cis ist gut berechnet. Nun wird rasch, vielleicht etwas zu rasch, der Schluss herbeigeführt, von dem das Gefühl, wohl nicht mit Unrecht, noch eine recht concentrirte höhere Anregung erwarten durfte. Wir verkennen keineswegs die sichtbar dargelegte und auch wohl zu vertheidigende Absicht des verehrten Meisters, durch den gewählten Ausgang eben so wohl die gewöhnliche, rauschende Schlussformel zu vermeiden, als auch dadurch die Empfindung tiefer, stiller Andacht auszudrücken und mit dieser schönen Regung seine Zuhörer zu entlassen; müssen aber, wie tief wir auch das Gefühl der Andacht ehren und hegen, doch frei gestehen, dass wir wünschten, ein so schönes Werk von solcher Ausdehnung und solcher Erhabenheit von einem Schlusse gekrönt zu sehen, der auch materiell den Triumph einer grossen, erhabenen Idee verklärt hätte. In Summa: für die Gesammtwirkung erscheint der Schluss wenigstens problematisch und gewagt, an sich ist er schön gedacht, und selbst neu. —

Das ganze Werk aber, das wir hier mit hoher Achtung für den Componisten und deshalb freimüthig besprachen, wird den verdienten Ruhm des deutschen Meisters sicher noch vermehren, und so sei es denn allen Denen empfohlen, welchen die wahre Kunst auch Sache des Herzens ist, und namentlich Denen, die da berufen sind, die göttliche Tonkunst in einer ihrer schönsten, edelsten Gattungen zu pflegen und zu feiern. *Al.*

Nachrichten.

Grosser Gesangconcurs zu Gent und der Männergesangverein von Cöln.

Die seit mehreren Jahren von den bedeutenderen Städten Belgiens errichteten Gesangconcurse waren nicht

allein dort von grossem Nutzen für die Förderung der ausübenden Gesangkunst, sondern sie wirkten auch auf unsere deutschen Liedertafeln, und namentlich auf die rheinischen, höher strebend und besonderes regeres Leben entwickelnd zurück.

Zu dem diesjährigen Concurse, welcher von Gent, als der zweiten Hauptstadt Belgiens und ersten Stadt Flanderns, ausging, hatte sich von deutschen Vereinen nur der Männergesangverein von Cöln mit 48 Sängern angemeldet, welcher am 7. Juli im Vestibul des Universitätsgebäudes Statt fand.

Fünfzehn verschiedene Sängervereine bildeten zusammen eine Zahl von 428 Personen, die, in drei Classen getheilt, um die Preise kämpften, welche Landvereinen, Vereinen von Städten erster, und solchen zweiter Classe bestimmt waren.

Der Saal war mindestens mit 2000 Personen, Herren und Damen, gefüllt. Rechts und links von der Sängerbühne, so wie in den zunächst gelegenen Logen, sassen die wettstreitenden Singvereine, und der Saal bot mit seinen festlich geschmückten Zuhörern einen herrlichen Anblick dar.

Die Société des Melomanes von Gent, welche den Concurs veranlasst, eröffnete die Feierlichkeit mit einem Chor von *Schubert*, welchen dieselbe auf eine überraschende Weise schön, gerundet und geschmackvoll vortrug.

Als hierauf die Société lyrique von Syngem, einer Landgemeinde, welche in der Loosung der Reihenfolge des Auftretens No. 1 gezogen hatte, vortrat, erklärte der Vorsitzende der Jury, dass dieselbe wegen Abwesenheit eines Richters vorher ergänzt werden müsse, worauf Herr Capellmeister *Conr. Kreutzer*, zur Zeit in Gent anwesend, als Ergänzungsrichter zugezogen wurde, welches Amt er auch übernahm und sofort in der für ihn bestimmten Loge erschien.

Hierauf wetteiferten die Landgemeinden, sechs an der Zahl. Die Leistungen dieser Chöre der Landgemeinden *(Communes rurales)* erregten eine Verwunderung, welche sich mit jedem Auftreten eines neuen Chores steigerte, und wir unterlassen nicht, aufrichtig zu gestehen, dass in dieser Beziehung Belgien den deutschen Landen, und namentlich den Rheinlanden, weit voransteht; denn wo fände man in unsern Gauen ein Dorf, welches unter seinem Küster oder Organisten einen Chor, wenn auch noch so klein (der mitconcurrirende Landverein aus Waereghem zählte nur fünfzehn Sänger), bildete, der es wagte, in einem öffentlichen Wettstreite aufzutreten? Die meisten dieser kleinen Vereine haben schon ihre Fähnlein, und mehrere darunter zahlreiche Siegesdenkmünzen daran prangen. Abgesehen von dem belgischen Geschmacke, welcher wenig Gefallen an ernster und guter Musik zeigt, sangen diese Landgemeinden, wie gesagt, ausgezeichnet. Den ersten für dieselben bestimmten Preis, bestehend in einer silbernen vergoldeten Medaille und 50 Francs Geld, erhielt einstimmig die Gesellschaft „des vrais amis" von Vraeene, durch den Vortrag der Gesänge „Nocturne" von *de Call* und „Die Nacht" von *Beausacq*.

Zum Wettstreite der Städte zweiten Ranges waren nur drei Vereine eingeschrieben, wovon zwei, obgleich zu denen des ersten Ranges gehörend, auf diese Ehre freiwillig verzichteten, um mit um den Preis der Städte zweiten Ranges zu kämpfen.

Hatten die Leistungen der Landgemeinden auf's Höchste überrascht, so wurde man über die Steigerung und grössere Vollendung im Vortrage der Städte zweiten Ranges zum Erstaunen hingerissen. Die Gesellschaft „Weber" aus Lessines erwarb sich durch den Vortrag der Gesänge „Le Silence" von *Salieri* und „Le Retour" von *Eisenhofer* den ersten Preis, bestehend in einer silbernen vergoldeten Medaille und 100 Francs an Geld.

Nun war die Reihe an den Städten erster Classe, auf deren Leistungen wir nach dem bereits Gehörten auf's Höchste gespannt waren. Eine Pause von einer halben Stunde trat ein, und wir wollen während derselben einige Bemerkungen über die im Allgemeinen gehörten Compositionen und deren Vortragsart hier einschalten.

Sämmtliche von den grösseren belgischen Vereinen vorgetragenen Chöre könnte man als Cantaten bezeichnen; denn dieselben hatten durchschnittlich eine Länge von einer kleinen halben Stunde und enthielten beinahe alle ein Adagio, Andante, Menuetto, Galopade, Contredanse, auch mitunter noch Schottisch, und die Hauptvortragsmanier besteht nur im Pianissimo und Fortissimo. Das deutsche, an die feinen Abstufungen gewöhnte Ohr findet diese schroff gezogenen Vortragslinien, so wie auch die Klangfarbe ihrer Stimmen unangenehm, und söhnt sich hiermit nur durch den höchst genauen Vortrag aus. Ihr *pp* ist so zart, dass man an vielen Stellen einen Chor von fünfzig Personen nicht mehr zu hören glaubt. In den Pianostellen sind die belgischen Kehlen geübt, und es erfreute uns ihr darin gezeigter Wohlklang ganz ungemein; dagegen fanden wir die Fortestellen unangenehm und rauh, welches vielleicht darin seinen Grund hat, dass sie die Stimme in den Piano's stets pressen, wodurch sie an Fülle und Rundung verliert. Crescendo und Diminuendo, diese so effectvollen Reizmittel, scheinen die Belgier weniger zu kennen, noch viel weniger in Anwendung zu bringen. Die auf dem ganzen Concurs zu Gehör gebrachten Chöre waren beinahe von gleichem Character und gleicher musikalischer Gehaltlosigkeit.

So trug unter anderen der sonst ausgezeichnete Verein von Löwen „Société lyrique" einen Gesang vor unter der Benennung „Hymne réligieux," in welchem auch keine Idee von Andacht zu finden war, und der deshalb eben so wenig dazu stimmen konnte, vielmehr sich auf einem Tanzboden trefflich machen würde. Der Componist dieses Chores heisst *A. Limnander!* — Indessen der Belgier verleugnet auch in der Musik nicht seinen ihm eigenen Character, sein leichtes, angenehm hüpfendes Temperament.

Als ein zweiter Beweis ihres Geschmackes mag gelten, dass der Verein „Roland de Lattre" aus Brüssel einen Chor sang: „La Belgique," componirt von *Nedelson*. Diese Composition ist nichts mehr und nichts weniger, als *Mendelssohn's* herrliches Lied: „Der deutsche Wald," dem von Herrn *Nedelson* andere Worte angezwängt waren und der dadurch verstümmelt erschien. Die Bezeichnung „La Belgique" schien uns die grösste Satyre auf belgische Musik überhaupt zu sein, besonders

wenn der erste Bass anstatt: „Lebe wohl“ dort immer:

sang!

Die fünf mit dem Cölner Männergesangvereine concurrirenden Kämpfer im Range der ersten Classe der Städte haben die meisten Stimmmittel, gehören zu den besten Chören Belgiens und erfreuen sich mit Recht ihres ausgezeichneten Rufes. Es waren zwei Vereine aus Brüssel, die übrigen aus Brügge, Mecheln und Löwen. Die Leistungen waren ganz vortrefflich und die Fortschritte derselben seit dem Concurs zu Brüssel im Jahre 1841 sehr bedeutend, und der von der Aachener Liedertafel gezogene Vortheil hörbar. Bei solchen Fortschritten werden unsere deutschen Vereine für die Folge einen schweren Kampf haben, wie er bereits in diesem Jahre den Cölnern wurde, da ein reges Streben zu vollendeter Darstellung überall sichtbar sich zeigt.

Nach einem sechsstündigen Ausharren in dem gedrängt vollen Saale, ermüdet von den unzählig gehörten Melodieen, den Gaumen trocken und mit Staub gefüllt von dem steten, dem Vortrage sowohl durch Klatschen, als Fussstampfen gezollten Beifalle, also im höchsten Grade angegriffen, kam die Reihe endlich, und zwar als Schluss der Vorträge, an den Cölner Männergesangverein, unter der Leitung des königl. Musikdirectors Herrn *F. Weber**). Eine heilige Ruhe trat nun ein, und *Conrad. Kreutzer's* „Frühlingsnahen,“ deutsch und innig in höchster Vollendung vorgetragen, rauschte vorüber, dem ein grenzenloser Beifall oder vielmehr Jubel folgte. Darauf trug der Verein eine sehr gelungene Composition von *F. Derkum* „Die Post“ mit Feuer und Begeisterung vor, wonach ein grösserer nicht enden wollender Beifall folgte. Alles war wie electrisirt, und man schien von solchen Leistungen in Belgien bis dahin keine Ahnung zu haben.

Die Jury, aus den Herren *Mengal*, Director, *de Somere* und *Merlé*, Professoren des Conservatoriums zu Gent, Capellmeister *Conr. Kreutzer*, so wie *Gabriels*, Capellmeister an der Kirche St. Michel, trat nun ab, und nach geschehener Berathung wurde dem Cölner Männergesangvereine einstimmig der erste Preis, bestehend in einer grossen goldenen Medaille und an Geld 200 Francs, zuerkannt **), so wie die Preise den vorhin erwähnten Gesellschaften. Nachdem nun sämmtliche Dirigenten mit den Medaillen um den Hals geschmückt waren, trat der Männergesangverein nochmals auf und sang mit seelenvollem Vortrage in höchster Begeisterung ein Lied von *Ferd. Ries* „Trallerlied,“ nach dessen Beendigung der demselben folgende Beifall wahrhaft fabelhaft erschien. Glückwünsche von Deputationen mehrerer Vereine, so wie von den Bürgern Gent's, den Sängern dargebracht, zeugten von der innigen Anerkennung der Leistungen.

Am folgenden Tage gab der Verein in Verbindung mit dem Cölner Quartett ein Concert zum Vortheil der Genter Armen im grossen Thronsaale des Stadthauses, wozu sich die Elite der Stadt in grosser Anzahl eingefunden hatte. Alle vorgetragenen Stücke wurden mit dem grössten Beifalle belohnt, und das Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland“ (im Jahre 1841 von der Liedertafel zu Aachen auf dem Concurs zu Brüssel ausgeführt und gekrönt) wurde mit nicht zu beschreibendem Enthusiasmus aufgenommen und stürmisch dessen Wiederholung verlangt. Die Herren *Hartmann*, *Weber*, *Derkum* und *Breuer* spielten ein Quartett von *Mozart* und eins von *Beethoven* und erregten bei allen Künstlern und wahren Kennern hohe Bewunderung, wegen des seltenen Ensemble's, der Feinheit und des Reizes, welche den Vortrag beherrschten. Nach beendigtem Concerte wurden den Ausführenden Blumen und Bouquets zugeworfen, dem Director des Vereins, Herrn MD. *Weber*, von dem Gouverneur der Provinz eine Lorbeerkrone überreicht, begleitet von den schmeichelhaftesten Ausdrücken. Dem wackern Vereine wurde von der Société des Melomanes eine Dank- und Abschiedsserenade gebracht, wobei manches schöne ergreifende Wort gewechselt und ein recht inniges Band zwischen beiden Vereinen geknüpft wurde.

Auf der Rückreise wurden dem Vereine überall die grössten Ehren erwiesen. Bei der Ankunft in Aachen begrüsste ihn die dortige Liedertafel mit einem zu diesem Zwecke eigens gedichteten und einer *Händel*'schen Melodie untergelegten Texte, so wie durch Ueberreichung des Ehrenweins.

In Cöln wurden unsere Sänger von einer grossen Anzahl ihrer Mitbürger, den Herrn Oberbürgermeister und die Stadträthe an der Spitze, mit Jubelruf und Bewillkommnungsrede empfangen und mit einem Fackelzuge zur Stadt geleitet. Die näheren Details mitzutheilen, würde zu weit führen; es war ein förmlicher Triumphzug, Fahnen und Musik voran. So hat denn deutscher Gesang wiederum seinen Einfluss und seine Kraft bewährt und sich die Siegespalme im Auslande errungen. Möge der Cölner Männergesangverein mit erneuerten Kräften, eingedenk seines Sieges, in seinen Leistungen fortschreiten zu seiner und unseres deutschen Vaterlandes Ehre, bis zur höchsten Vollendung.

Belgien liefert den Beweis, wie solcher Wettkampf aufrüttelt zu mächtigem Handeln, die Kräfte weckt und steigert zum freudigen Gelingen. Sollen wir, das Gute nachahmend, wo wir es finden, in unseren Rheinlanden nicht auch solche Sängerkämpfe veranstalten, auf dass auch bei uns der Gesang immer mehr und mehr sich zu hoher Vollendung ausbilde? $v = w.$

*) Herrn *Weber* ist jüngst in Anerkennung seines Talents und seiner Verdienste das Prädicat eines königl. preuss. Musikdirectors ertheilt worden.

**) Der Verein hat diese 200 Francs den Kleinkinderbewahranstalten zu Cöln als Geschenk überwiesen.

Frühlingsstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand. Das Teatro Carcano hatte eine zahlreiche Sängergesellschaft und nebst der Oper auch ein kleines Ballet. Zu ersterer gehören die Prime Donne Matthey, Cuzzani, Montucchielli, Brambilla (Erminia), die Comprimarie und Altistinnen Ruggeri, Paquier, Morandi, Gerli (die beiden Ersteren die Besten unter den weiblichen Virtuose), die Tenore Cuzzani, Della Colla, Peloaio, Mugnai,

Antonelli, Carisio (sämmtlich mehr oder weniger unbedeutend), die Bassisten Euzet (vom Pariser Theater Renaissance), Colmenghi, Pignoli, Paltrinieri, Valerio, Perico, nebst Buffo Cambiaggio (der Franzose der Beste unter den männlichen Virtuosi). Unter den sechs gegebenen Opern waren vier von Donizetti: die Lucrezia Borgia und Maria di Rohan mit der Cuzzani, die Gemma di Vergy mit der Matthey, die Figlia del reggimento mit der Montucchielli, die sämmtlich, letztere etwa abgerechnet, so ziemlich gefielen, aber wenig Billette in die Theatercasse abwarfen. Ricci's Chi dura vince, mit der Brambilla und benanntem Buffo, wollte gar nicht anziehen, selbst nachher als Academie mit Stücken aus Columella und Figlia del Reggimento. Meyerbeer's Roberto il diavolo war indess die Seele der Mailänder Frühlingsstagione. Während Lanari ihn in Toscana's Hauptstadt zu drei verschiedenen Malen mit solchem Glücke gab, dass er sich einen Palast bauen liess, den die Florentiner Palazzo Roberto il Diavolo anstatt Palazzo Lanari nennen; während dieser Roberto in Norditalien, namentlich in Triest, Venedig, Padua, Verona, Cremona, Parma, mitunter zu wiederholten Malen gegeben, bereits bekannt war, ist es wahrhaft zu bedauern, dass ihn die Scala mit ihren gewöhnlichen Mitteln zu grossartigen Spectakeln bisher nie gegeben hat. Heil also unserem Theater Carcano und seinem Impresario, die uns nach langen Jahren wieder Musik in der Oper hören liessen! Vor Allem Decorationen und Maschinerieen ganz der Scala würdig. Unter den Sängern verdient die Matthey als Alice die Palme, die Cuzzani als Isabella gab ihr wenig nach, Bassist Euzet war ein trefflicher Bertram und Tenor Della Cella ein eiskalter Roberto; Orchester und Chöre nichts weniger als zahlreich; zum Glücke war das Orchester der Scala in zwei Theile getheilt: die eine Hälfte in der Canobbiana, die andere — die bessere — hier. Die an mannichfaltigen musikalischen Schönheiten so überreiche und imponirende Oper hat auch in Mailand, bei all' dem neuesten Verdi'schen Taumel, grosses Aufsehen erregt. In der That wiegt schon die einzige Einleitung zum Roberto alle bisher von Verdi geschriebenen und wahrscheinlich noch zu schreibenden Opern ganz und gar auf. Ungeachtet der Entlegenheit des Theaters und des doppelten Entreegeldes (eines Augsburger Guldens) war es in jeder Vorstellung ziemlich, in der letzten gestopft voll. Der Robert ist bereits für die Sommerstagione nach dem k. k. Theater Canobbiana gewandert: Beweis genug, dass er gefallen hat. Einige ultraitalienische Ohren, vielleicht aus Neid, befriedigte er indess nicht ganz. Die hiesigen Zeitschriften waren der Oper meist günstig, besonders der Corriere delle Dame und das Modenjournal.

Zur Osternzeit wurde *Mozart's* Requiem, zum ersten Male in Mailand, im hiesigen Conservatorium gegeben; das Lacrymosa hat wohl am Meisten gefallen. Herr *Vaccai*, Censor dieser Anstalt, dem die Kenner den Genuss dieser himmlischen Musik und des *Händel*'schen colossalen, leider voriges Jahr durch allerlei Umtriebe nicht zur Aufführung gekommenen Messias zu verdanken haben, hat so eben seine Entlassung verlangt und erhalten, ist bereits auch nach seiner Vaterstadt Pesaro, wo er Grundstücke besitzt, abgereist.

Herr *Joseph Donizetti*, Bruder des bekannten *Gaetano* und Capellmeister der sultanischen Hofbande zu Constantinopel, ist dieser Tage in Mailand angekommen.

Lodi. Donizetti's Regina di Golconda, in Wahrheit keine tropisch hübsche Opera buffa, erregte hier einen freudigen Lärm. Die Montucchielli in der Titelrolle Alina wurde sogar mit Eviva's beschenkt, Tenor Bozzetti mit Bravo's, Buffo Rivarola und Bassist Solari mit vielen Klatschereien. Aber, ach Himmel! La Figlia del Reggimento, die schon vorigen Carneval diese Bühne passirte, hinkte diesmal bei ihrem Durchzug.

Crema. Rossini's Turco in Italia, mit einem Seriopflaster, id est Seriorondò aus einer Donizetti'schen Oper, hatte geringen Erfolg. Die Tizzoni, Buffo Borella, Tenor Marchetti und Bassist Bianchi machten ihre Sache leidlich. Donizetti's Elisir ging viel besser und sprach mehr an!

Cremona. Fioravanti's Columella (Pulcinella), den die Leser bereits sattsam kennen, belustigte auch hier in den Originalstücken, das Hinzugethane und Geflickte verleidete nur die Lustbarkeit. Die Borgognoni, Buffo Cini, Tenor Rossi-Guerra und Bassist Loglio befriedigten im Allgemeinen. In Donizetti's Elisir, worin der Buffo Fiorio und Tenor Pozzolini sangen, trug Letzterer den Preis davon, weil er der Einzige war, der in dieser Oper bereits gewirkt hat; für die übrigen Drei, die sie in wenigen Tagen einstudiren mussten, war sie ganz neu; sie fanden aber bei alldem Anerkennung. Roberto d'Evreux, ebenfalls von Donizetti, beschloss das Opernternarium ziemlich gut. Herr Cini trug zuweilen in den Zwischenacten die Buffopartieen des Columella vor.

Bergamo. Die hiesige Unione Filarmonica gab am 30. April eine glänzende musikalische Academie, im Beisein ihres ehrwürdigen berühmten Stifters, des bereits 81 Jahr alten Joh. Simon Mayr. Bei der unlängst hier stattgehabten Durchreise des Königs von Baiern hatte der Greis die Ehre, von dem Monarchen huldvoll empfangen zu werden. (Mayr ist bekanntlich in Baiern geboren und erzogen.)

Romanò. Dieser Marktflecken im Bergamaskischen, der Geburtsort des berühmten Tenors Rubini, feierte die Eröffnung seines neuen Theaters mit Donizetti's Elisir, dem bald Bellini's Norma folgte. Zuhörer und Sänger waren ungemein zufrieden.

Galarate. Auch dieser grosse und reiche Marktflecken im Mailändischen that sich gütlich mit einer Oper, versteht sich, del Cavaliere Donizetti. Sein Furioso machte indess keinen Furore. Im Barbiere di Siviglia betraten sogar zwei neue Individuen die Bühne: ein Tenor Poletta, ein Buffo Folli; von ihnen vielleicht ein anderes Mal.

Pavia. Donizetti's Don Pasquale erquickte gar nicht. Buffo Leoni in der Titelrolle behagte wenig, die Dall' Argine als Norina war auch kein Diamant, Tenor Mecksa und Bassist Donelli wurden im Wirbel des zum Theil auch die Musik treffenden Fiasco mitgerissen. Donizetti's Lucia mit der Albani ging viel besser. Rossini's Mosé musste nach fünf Vorstellungen der Lucia das Theater räumen!

Codogno. Eine freundliche Aufnahme fand Fioravanti's Columella (Pulcinella) in diesem reichen Marktflecken. Die Wanderer, Tenor Gumirato, Buffo Marconi und Bas-

sist Bianchi ernteten reichlichen Beifall, der nachher in Ricci's Orfanella di Ginevra etwas geringer ausfiel.

Brescia. Die Virginia Viola betrat hier zum ersten Mal in Rossini's Cenerentola mit gutem Erfolge die Bühne. Sie hat eine hübsche geläufige Stimme und kann etwas werden. Buffo Boccomini als Don Magnifico und Bassist Righini in der Rolle des Dandini bekamen ebenfalls eine ziemliche Dosis Beifall. In Ricci's Chi dura vince that sich auch der Tenor Tommasi hervor.

Mantua. Die im vorigen Quartalbericht erwähnte eingetretene Gesellschaft setzte den Elisir d'amore mit Tenor Ciaffei fort, begann einstweilen die Stagione damit, gab aber bald den so sehr gewünschten Don Pasquale von demselben Maestro Donizetti. Buffo Napoleone Rossi war der Bravste in der Titelrolle, Ciaffei ein guter Tenor; nach ihnen folgten in der Reihe der Begünstigten die Prima Donna Zagnoli und Bassist Casanova. Die Tirelli machte hierauf einen kleinen Furore in Bellini's Beatrice da Tenda, worin die Hübner die Agnese ziemlich befriedigend gab. Herr Ciaffei, der nach seiner Vaterstadt Rom abgereist war, um in Verdi's Ernani zu singen, wurde durch Tenor Marchetti (s. Crema) ersetzt. Noch wurde Donizetti's Gemma di Vergy mit der Zagnoli und dem Tenor Ricci gegeben.

Bozzolo. Die vorherbenannte Gesellschaft (Zagnoli, Ricci, Rossi, Casanova) gab in dem so eben (17. Juni) eröffneten neuen eleganten Theater Ricci's Chi dura vince und machte Furore.

Ostiglia. Die hübsche Grassi triumphirte hier zum vierten Male in Donizetti's Figlia del Reggimento; sie hatte an Tenor Vergani und Buffo Bruscoli gar keine üblen Adjutanten.

Rovigo. Drei Opere buffe: Chi dura vince, Figlia del Reggimento, Columella, vergnügten hier die Zuhörer; die Mazza und Buffo Silingardi waren die am Meisten Applaudirten, nach ihnen die Altistin Cocconi, Tenor Ziliani, die Bassisten Gandini und Penso.

Treviso. Einen Quasi-Fiasco machte Donizetti's Marino Faliero; kaum das Duett der beiden Bassisten Bonafos (Titelrolle) und Assoni, die Arie des Ersteren und das Rondo der Beltrami-Barozzi (freilich längst auf der Neige) fanden Anklang. Dessen Figlia del Reggimento hatte einen bessern Erfolg.

Padua. Unser Teatro Novissimo wurde in der ersten Hälfte Mai's mit der weit und breit bekannten Lucia di Lammermoor del celebre Donizetti eröffnet. Die Marziali (Titelrolle), ihr zur Seite Tenor Comassi, die Bassisten Rodas und Assoni. Aufnahme ziemlich lau. Columella (Pulcinella), mit den beiden Buffi Pozzesi und Penso, interessirte blos in den Originalstücken, worauf die Lucia abermals mit besserem Glücke folgte. Rossini's Barbiere war am willkommensten.

(Teatro Nuovo. — Stagione della Fiera del Santo.) Am 12. Juni gab man zum ersten Male Meyerbeer's Hugenotten um mehr als den vierten Theil abgekürzt. Die Rollen der Margarita und des Pagen fehlten beinahe ganz, und da leider auch die Prima Donna Maray nicht im besten Lichte glänzte, so kann man ohne Weiteres behaupten: die Last der ganzen Oper lag auf den drei männlichen Sängern: Fraschini (Raoul), Balzar (Marcello) und Selva (St. Bris), die auch ungemein stark applaudirt wurden, besonders Tenor Fraschini. Gefällt die Musik, oder gefällt sie nicht? — Die Frage selbst ist ihre Antwort. Die Italiener möchten gern nein und gern ja sagen, sie haben wohl auch Gefühl für grosse und erhabene Musik, aber an ihrem heutigen Klingklang-Operncodex verwöhnt, können sie erst nach und nach darin eindringen. So ist es auch mit den Hugenotten, die bei stets ziemlich vollem Theater immer mehr ansprechen. Von Idioten ist hier keine Rede; man gönne ihnen vom Herzen ihre so beliebte Alltagsohrenspeise. Ein vom hier ansässigen adeligen Maestro Balbi der Mailänder musikalischen Zeitung (No. 25 vom 23. Juni) zugeschickter Bericht über diese Oper gereicht, aus der Feder eines Italieners, unserm Meyerbeer zur grössten Ehre. Man höre aber auch das Urtheil eines humoristisch-kritischen Nichtmusikers darüber in der Venetianer Zeitung, was zum Theil meine obige Behauptung bekräftigen mag. — „Die Musik der Anglicani" (so ist der Titel der Oper in Italien) „ist zu sublim, sie hat eine in die hundertste Potenz erhobene Sublimität, einen Druck von hundert Atmosphären, die Kraft von, ich weiss nicht wie viel Pferden, die bis über die Wolken erhebt. Von zwei Musiken gefällt mir die einfache des Maestro Mosca, der sich in einen Walzer verliebte, der die Runde der Welt machte, und den man zur mythologischen und fabelhaften Zeit meiner Jugend tanzte. Die Musik der Hugenotten machte auf mich die Wirkung einer gelehrten academischen Dissertation, die man als Wissenschaft mit der grössten Bewunderung anhört. Der Meister bedient sich darin einer musikalischen Sprache, an die wir noch nicht gewöhnt sind; er lässt die Stimmen spielen, nicht singen; das Ganze ist eine Arbeit der Harmonie, ein Kraftaufwand von Nachahmungen und Wissenschaft. Ich erkläre mich als unterthänigster Diener dieser Wissenschaft, habe aber die einfache Musik weit lieber, die Musik, die man fühlt und begreift, beweist und nicht erräth. Uebrigens ist es möglich, dass ich mir nach abermaligem Anhören ein Motiv zu eigen machen und dessen Schönheit erkennen kann. In der zweiten Vorstellung schien es mir schon etwas begreiflich; z. B. die Tenorarie, der Chor des ersten Actes, die Verschwörung im vierten Act, das Duett zwischen Tenor und Prima Donna, ein Settimino. Diese schmeicheln dem Ohr etwas mehr, indem sie sich unserm Style nähern. Die sogenannte Nationalarie mit der angenehmen Begleitung der Trommel und der Pfeifen, — hier ist nichts zu sagen, die Nationen haben ihren Geschmack. Gewiss ist es, Balzar sang sie meisterlich, und wurde auch dafür stark applaudirt. Fraschini fand die schmeichelhafteste Aufnahme. Die Oper ist mit ausserordentlicher Pracht in die Scene gesetzt u. s. w." — Einige Ultra's der lieben heimathlichen Musik waren ungeduldig auf die zu gebende „italienische" Oper. Mercadante's Bravo wurde auch den 29. Juni (10 Tage nach den Hugenotten) gegeben, und machte — Fiasco. Nächstens ein Mehreres.

Es heisst, dass die mit Herrn *Cesare Manini* verheirathete Prima Donna *Goldberg* hier in Padua ihren Wonsitz aufschlagen wird.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Liszt hat in Lyon mit grossem Erfolge Concert gegeben.

Bei Gelegenheit der Vergrösserung der Magdalenenorgel in Hildesheim hat — dem Hamburger Correspondenten zu Folge — der damit beauftragte dasige Orgelbaumeister *Joseph Friederici* eine Vervollkommnung des Pedals erfunden. Es werden nämlich die vier Stimmen im Pedal mittels eines einfachen Mechanismus und besonderen Registerzugs dergestalt in acht Stimmen verwandelt, dass jede einzelne Taste doppelt anspricht und ausser ihrem eigenen Klange den der Octave hören läst. — Diese Einrichtung, durch welche die Orgel ungemein an Kraft gewinnt, ist unter gewissen Modificationen auch auf Manuale anwendbar und empfiehlt sich vorzüglich bei neu zu erbauenden Orgeln durch eine nicht unbedeutende Ersparung an Raum und Kosten; doch können auch alte Werke auf diese Art erweitert und vervollkommnet werden.

Der Organist *A. G. Ritter* zu Erfurt, Redacteur der Urania, ist an die Stelle des Musikdirectors und Domorganisten *Wilh. Schneider* nach Merseburg berufen.

Ehrenbezeigung. Der Herzog Maximilian in Baiern hat die Dedication des vierten Bandes des Orgelfreundes von dem Buch- und Musikalienhändler *W. Körner* in Erfurt angenommen, und demselben eine werthvolle goldene Medaille mit dem Bildnisse seiner Hoheit zustellen lassen.

Der als tüchtiger Kirchencomponist bekannte Hofcapellmeister *Gänsbacher* zu Wien ist gestorben.

Englische Blätter melden: Man hat die sterblichen Ueberreste *Weber's* der Moorfields-Capelle zu London enthoben. Sie werden seinem ältesten Sohne anvertraut werden, der sich gegenwärtig in England befindet, und der sie nach Dresden bringen wird.

Aus Königsberg wird berichtet: Nach einem hierher gelangten Schreiben *Ole Bull's* hat derselbe auf seiner zweimonatlichen Kunstreise durch Nordamerika 250,000 Dollars (?) erworben; in Newyork brachte ihm jedes Concert 4000 Dollars ein.

Der früher in Leipzig angestellte Musikdirector *Bach* ist in gleicher Eigenschaft am Hoftheater zu Carlsruhe angestellt worden.

Der erste Capellmeister des Hoftheaters am Kärnthnerthore zu Wien, zugleich preussischer Musikdirector, *Otto Nicolai* hat den preussischen rothen Adler-Orden vierter Classe erhalten.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Brunner, C. T., Op. 23. Kleine Etüden f. Pfte. Heft 3. 10 Ngr.
— — Op. 23. Fünfzig kleine Etüden f. Pfte. Vollständig in einem Bande. 1 Thlr. 7½ Ngr.
— — Op. 47. Wein, Weib und Gesang f. Männerchor mit Pianoforte. 10 Ngr.
Hartmann, C. G., Jubelmarsch zur dritten Säcularfeier der königl. sächs. Landesschule St. Afra in Meissen für Pianoforte. Vierhändig. 7½ Ngr.
Mozart, W. A., Hymne (No. 3): „Gottheit dir sei Preis" für Pianoforte. Vierhändig. 20 Ngr.
Reissiger, F. A., Op. 40. Zwei Fantasieen über Thema's aus *Lortzing's* Oper: Czaar und Zimmermann für Pfte. (Zweite Auflage.) No. 1. „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen." 15 Ngr. No. 2. „Sonst spielt' ich mit Scepter." 15 Ngr.

Bei **Schuberth** in Hamburg sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete **Neuigkeiten** erschienen, worauf wir das musikalische Publikum hiermit ergebenst aufmerksam machen:

Bull, Ole, Adagio religioso, f. Violine, Op. 1, mit Pianoforte und Partitur. 20 Ggr.
— — Nocturno f. Pfte., Op. 2. do do. 10 Ggr.
— — Fant. et Variat. de Bravoure sur un Theme de Bellini, für Violine, Op. 3. do do. 2 Thlr. 8 Ggr.
Burgmüller, Ferd., Operafreund, No. 4, Potpourri aus der Stummen. 8 Ggr.
— — do No. 7. do aus den Puritanern. 8 Ggr.
— — do No. 13. do aus der weissen Dame. 8 Ggr.
— — do No. 16. do aus Lucretia Borgia. 8 Ggr.
— — do No. 29. do aus dem Barbier von Sevilla. 8 Ggr.
Canthal, Aug. M., Glockengalopp f. Pfte nach den beliebtesten Motiven aus der Oper: „Des Teufels Antheil," von Auber. 6 Ggr.
— — Nova-Polka (Polka-militaire), f. Pfte. 6 Ggr.
— — Auswahl der beliebtesten Stücke aus der Oper: „Cola Rienzi," von R. Wagner. (Mit Genehmigung des Componisten für Pfte arrangirt.) 1 Thlr.
Krebs, C., „Sei mein Liebchen." Lied f. Sopran oder Tenor. 8 Ggr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 8 Ggr.
— — Einlagen zur Oper: „Der Feen-See," von Auber. No. 1. Romanze des Albert. 8 Ggr. No. 2. Cavatine der Zeila. 14 Ggr. No. 3. Scene und Arie der Zeila. 14 Ggr. No. 4. Romanze der Zeila. 4 Ggr.
Krug, G. (Preiscomponist), Introd. und Fuge. Quartett f. Pianoforte, Violine, Viola et Violoncelle. Op. 6. 1 Thlr. 12 Ggr.
Kücken, Fr., Duo. Op. 12, No. 2, für Pfte und Violine. 1 Thlr. 16 Ggr.
Molique, B., „Morceau de Salon." Air russe varié p. Violon av. Pfte. Op. 19. 18 Ggr.
— — Duo concertant, p. Piano et Violon. Op. 20. 3 Thlr.
Mozart, W. A., Don Juan. Clavier-Auszug. 1 Thlr. 16 Ggr. ordinär, 1 Thlr. 6 Ggr. netto.
Norddeutsche Liedertafel für den 4stimmigen Männergesang. 8. Band von *Scherling*. Stimmen u. Part. 18 Ggr.
Saloman, S., 6 Lieder für Mezzosopran, Alt oder Bariton mit Pianoforte. Op. 9. 12 Ggr.
Schuberth, C., „Pièce de Société." Pastorale für Violoncelle mit Pianoforte. Op. 12. 1 Thlr.
— — 2 Caprices en Forme des Etudes, pour Violoncelle avec Pianoforte. Op. 13. 16 Ggr.
Truhn, H., 3 Romances pour Chant avec Piano. Op. 60. 12 Ggr.
Willmers, R., Duo concert. pour Piano et Violon. Op. 11. 4 Thlr.

☞ Vorräthig in allen Musikalienhandlungen.

(*Eine Gesanglehrerstelle bei dem Musikvereine in Lemberg mit dem Gehalte jährlich 500 Fl. Conv.-M. ist zu besetzen.*) Der Gesanglehrer hat den niedern und höhern Gesangunterricht in der Vereinsschule täglich durch 4 Stunden zu ertheilen, und insbesondere die für das Studium der Chöre nöthige Fertigkeit im Partiturspiele zu besitzen.

Bewerber wollen ihre mit glaubwürdigen Fähigkeitszeugnissen versehenen Gesuche, mittelst frankirter Briefe bis spätestens 20. August 1844 unter der Adresse — an die Geschäftskanzlei des galizischen Musikvereins in Lemberg — einsenden, welche auf Verlangen nähere Aufklärungen zu geben bereit ist. —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. № 33. 1844.

Inhalt: Original oder Bearbeitung? — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Frühlingsopern in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien. — *Feuilleton.* — *Aufforderung.* — *Ankündigungen.*

Original oder Bearbeitung?

Am ersten Tage des diesjährigen in Cöln gefeierten 26. niederrheinischen Musikfestes wurde *Händel's* Oratorium „Jephta" aufgeführt, und zwar, wie es im Programm hiess, „mit Orgel- und Orchesterbegleitung nach der Originalpartitur." Die *Händel*'schen Partituren haben in Deutschland unter mancherlei Gestaltung auch mancherlei Schicksale erlebt. So ist „Der Messias" 1786 zuerst von *J. A. Hiller* in Berlin, später von *Mozart* instrumentirt zuerst 1802 in Leipzig, dann ebendaselbst 1816 mit bedeutenden Abkürzungen von *Rochlitz*, und 1817 in Hamburg nach einer von *Schwenke* schon 1809 angefertigten abermaligen Bearbeitung der *Mozart*'schen Partitur aufgeführt worden. „Das Alexanderfest," 1806 zuerst in Wien aufgeführt, wurde 1811 ebendaselbst mit *Mozart*'scher Instrumentation wiederholt. „Judas Makkabäus" ist zuerst 1806 in Wien, dann 1819 mit angeblich *Mozart*'scher Instrumentation in Leipzig, und noch in demselben Jahre nach *Clasing's* Bearbeitung in Wismar aufgeführt worden. „Samson" wurde 1818 zuerst den Berlinern in *Mosel*'scher Bearbeitung, und gleicherweise „Salomon" 1825 den Wienern bekannt gemacht. Ein Jahr früher, 1824, hatte *Clasing* in Hamburg „Josua" instrumentirt und veröffentlicht. „Jephta," *Händel's* letztes Oratorium, welches er halb erblindet 1751 componirte, wurde 1823 nach der ersten *Mosel*'schen Bearbeitung in Elberfeld, 1824 mit *Seyfried's* Instrumentation in Wien und Prag, und 1827 nach einer zweiten *Mosel*'schen Bearbeitung abermals in Wien aufgeführt. Später beschäftigte sich *Lindpaintner* mit der Instrumentation und Bearbeitung des „Judas Makkabäus," und endlich hat man in neuester Zeit von *Mendelssohn* gesagt, er habe die *Händel*'schen Partituren in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgeführt: „Israel in Egypten," „Salomon," „Josua" in Leipzig, Düsseldorf und Cöln. Welche Reihe achtungswerther Künstler, die sich um die Verbreitung *Händel*'scher Werke in Deutschland verdient gemacht haben! *Hiller, Mozart, Schwenke, Rochlitz, Seyfried, Clasing, Mosel, Lindpaintner* — instrumentirend, bearbeitend, versetzend, abkürzend, verändernd — und zuletzt noch *Mendelssohn*, der wieder auf das Festhalten des Originals, ohne weitere Einmischung, gedrungen haben soll *). Um auf den Grund dieser gewiss auffallenden Erscheinung so verschiedener Ansichten zu kommen, müssen wir hauptsächlich Eine Eigenschaft *Händel*'scher Oratorien in's Auge fassen: dass sie nämlich für die Kirche geschrieben waren. Die Kirche aber bot natürlicherweise die majestätische Orgel zur Begleitung, und dieses Riesenwerk ersetzte vollkommen und für die weiten Räume eines Domes in würdigster Weise den weltlichen Schmuck des Instrumentalspiels. Man kann in dieser Hinsicht kaum etwas Einfacheres sehen, als eine *Händel*'sche Partitur. Seine Oratorien sind vollständig zu London im Druck erschienen, und — man überzeuge sich selbst — überall herrscht dieselbe nach neueren Begriffen etwas magere Haltung des Orchesters. In den Chören ist zwar wenigstens das Streichquartett durchweg thätig; wenn aber die Violinen sich auch öfter in obligaten Figuren — namentlich bei musikalischen Malereien — ergehen, so ist dies doch nur Ausnahme, und gewöhnlich haben beide Violinen, Bratsche und Bass die Noten der Singstimmen mit zu spielen; jedoch nicht in so sclavischer Weise, dass die erste Violine immer mit dem Sopran, die zweite immer mit dem Alt u. s. w. fortginge, da es vielmehr häufig geschieht, dass z. B. die erste Violine auch wohl eine der Mittelstimmen, wenn gerade in dieser das Thema liegt, nach oben transponirt u. dergl. Desto ängstlicher halten sich Oboen und Fagotte (wo sie überhaupt vorkommen, denn viele Chöre sind nur mit Begleitung der Saiteninstrumente gesetzt) an die schon gegebenen Principalstimmen; meistentheils sind sie ein durchaus getreuer Abdruck der correspondirenden Singstimmen: Oboe I col Soprano I, Fagotto II col Basso etc., oder sie gehen auch wohl unisono mit dem Streichquartett, wenn sich dies nicht in obligaten Figuren bewegt, und können es um so genauer, da Doppelgriffe für die Saiteninstrumente bei *Händel* durchaus ungewöhnlich sind. Flöten kommen als Füllstimmen nicht vor, als Soloinstrument höchst selten — im ganzen Jephta nur zwei Mal — und Clarinetten finden sich gar nicht. Wollte aber *Händel* alle damals üblichen Orchesterkräfte in Wirksamkeit setzen, so bekam die Partitur noch eine Zugabe von zwei auch drei Hörnern und obenein eben so viel Trompeten, die aber durchweg dieselben Noten (natürlich eine Octave höher klin-

*) Der Vollständigkeit wegen seien hier noch *Breidenstein, Gleichauf, Hellwig, Naue* und *Schaum* genannt, die einzelne Oratorien und Cantaten im Clavierauszug herausgaben, wobei mehr oder minder auch eigenes Schaffen thätig sein musste, wie später gezeigt werden soll.

gend) zu blasen haben: Tromba I col Corno I und so fort. — Das ist die Instrumentation der *Händel*'schen Chöre, basirt auf den reinen Satz der vier oder fünf Singstimmen, Glieder, die in der Regel durch das Orchester nur Kräftigung, nicht Bekleidung erhielten. Die accompagnirende Orgel mochte in den Massen von ergreifender Wirkung sein, — nöthig, als ein integrirender Theil der Harmonie, war sie wenigstens nicht; und wo das Wort Organo in der durchweg bezifferten Bassstimme oder bei einigen grossen Chören in der noch besonders gedruckten mit Fondamento bezeichneten Linie vorkommt, steht es nur über einzelnen Eintritten der Mittel- und Oberstimmen, wenn Violoncell und Contrabass Pausen hatten. T. S. (tasto solo), was häufiger zu lesen ist, bedeutet bekanntlich, dass die so überschriebene Stelle ohne Harmonieausfüllung, gewöhnlich nur zur Verstärkung der Bässe, mitgespielt wurde. Hier aber, wie dort, war an keine vom Componisten vorgeschriebene Selbständigkeit der Orgel zu denken. Desto selbständiger und geradezu unumgänglich erschien sie in allen Arien, Duetten und den seltener vorkommenden Ensemblestücken der Solostimmen, wobei die in der Partitur befindliche Begleitung wirklich einen möglichst dürftigen Anblick darbietet. Im Durchschnitt finden wir nämlich nur zwei Violinen mit Bass, höchst selten das vollständige Quartett, mitunter ein obligates Blasinstrument, dafür desto häufiger sogar nur Eine Violine mit Bass, und dabei vergesse man ja nicht, dass *Händel* auch wohl ganze Tacte hindurch die Singstimme nur allein vom Bass begleiten lässt. Den Bass sehen wir jedoch nicht blos in allen Recitativen, die mit wenigen Ausnahmen recitativi secchi sind, sondern durchweg auf das Genaueste beziffert. Die Zahlen vertreten aber bekanntlich die Stellen der begleitenden Harmonieen, und für die Ausfüllung derselben war eben die Orgel vorhanden; denn während in den Chören die bezifferten Accorde bereits durch Sing- und Orchesterstimmen ausgesetzt waren, musste bei den Solostücken ein in der Partitur nicht vorgeschriebenes Instrument die geforderten Harmonieen ausfüllen, und dies Instrument konnte in der Kirche nur die Orgel sein. So ist also die selbständige Begleitung der Orgel in den *Händel*'schen Oratorien keine blos auf historische Ueberlieferung angenommene — wie wir denn wissen, dass *Händel* seine Werke nicht selbst dirigirt, vielmehr orgelspielend accompagnirt hat, — sondern sie ist eine durch den Status quo der gedruckten Originalpartituren in dem ganzen Bau der Instrumentation durchweg begründete, und die Partitur allein würde dess Zeuge sein, auch wenn das Wort: organo in derselben gar nicht vorkäme. Mit vollem Rechte hat daher *Mendelssohn* da, wo über eine Orgel verfügt werden konnte, darauf gedrungen, die *Händel*'schen Werke in dieser ursprünglichen Gestalt vorzuführen.

Wie viele Gründe nun auch existiren mögen, die Aufführung grosser (mindestens dreistündiger) biblischer (alttestamentarischer mit erotischen Scenen durchflochtener) Oratorien in deutschen (unheizbaren und oft mit dem beschränktesten Orgelchore versehenen) Kirchen nicht allgemein beliebt zu machen — so viel steht fest, dass es, auch ohne dergleichen, der wahren Kunst nur förderlich sein konnte, *Händel*'sche Werke in den Concertsaal zu verpflanzen. Wo man nun, wie z. B. in Cöln, eine tüchtige disponible Orgel in einem dazu passenden Saale, wie der Gürzenich, aufstellen kann, da macht die Veränderung des Locals freilich keine Veränderung der Instrumentation nöthig. Aber nur die wenigsten Städte werden sich solchen Vorzugs erfreuen können; und schon darum war es ein rühmenswerthes Unternehmen *Mozart's*, durch die Instrumentation des Messias den *Händel*'schen Compositionen allgemeine Bahn in Deutschland zu brechen. Die neu dazu gesetzten Blasinstrumente vertraten also die Stelle der Orgel; und da *Mozart's* Meisterhand wohl nichts Wesentliches vermissen liess, so folgten auch andere Künstler im Vertrauen auf ihre Kenntniss der Orchestereffecte seinem Beispiele nach. Wenn aber in dem Eingange dieses Artikels die auffallende Thatsache steht, dass *Schwenke* in Hamburg den von *Mozart* instrumentirten Messias nochmals überarbeitet habe, so bezieht sich das — wie aus der Vorrede von *Schwenke's* Clavierauszug ersichtlich — *) nur auf einzelne Stellen, welche *Mozart* nach damaliger Art von dem bei allen grösseren Concertaufführungen mitwirkenden Clavier ausführen liess. Dahin gehörten viele Recitative, welche *Händel* nicht für das Quartett ausgesetzt hatte, und die Schlüsse (Cadenzen) mehrerer Arien. Mit diesem Accompagnement hatten sich früherhin das erste Violoncell und der Contrabass befasst, wobei letzterer nur den Grundton unterstützte, das Violoncell aber meist arpeggirend fortschritt; durch *Rolle* und *Graun* wurde, in Deutschland wenigstens, das Clavier (nach dem Vorgange *J. S. Bach's?*) in den Besitz desselben gesetzt. *Schwenke* aber theilte es wieder vollständig dem Orchester zu, und so trifft ihn bei seinem anscheinend arroganten Unternehmen noch obenein das Verdienst, jenes leidige Geklimper des Clavicymbels zur linken Seite des Dirigenten aus dem Concertsaale verbannt zu haben **).

Der Hofrath *Mosel* in Wien ging nach *Mozart's* Beispiele noch einen Schritt weiter. Zu seiner, des Verstorbenen, Entschuldigung sei vorerst Folgendes gesagt: Ihm schien vielleicht *Mozart* die Instrumentation geschaffen zu haben nicht als Ergänzung der Orgel oder des sogar im Concertsaal ganz fremdartig klingenden Clavieres, welches ja früher in Recitativen und Sologesängen die ausfüllende Stimme zu übernehmen pflegte, sondern vielmehr als einen Versuch: die veralteten Formen dem neuern Geschmacke durch Orchesterausputz näher zu bringen. Seit der Zeit waren aber wieder dreissig Jahre verstrichen, die Formen waren trotz der Bemäntelung wie-

*) „Da, wo in Hinsicht der Orgel *Händel's* Instrumentalbegleitung oft sehr mager ausfällt, habe ich theils die *Mozart*'sche benutzt, theils ungefähr das hingeschrieben, was der geübte Begleiter zur Vervollständigung der Harmonie wählen dürfte. Am Ende des Wechselgesanges No. 19 habe ich eine zweite Stimme hinzugefügt, das kleine Recitativ No. 23 eingeschaltet, und *Mozart's* einfache und bescheidene Bearbeitung der Arie No. 52 aufgenommen. Uebrigens bin ich, unbedeutende Kleinigkeiten abgerechnet, dem englischen Originale ganz — vielleicht zu treu geblieben." Hamburg, 1809. *F. G. Schwenke.*

**) Bei den grossen niederrheinischen Musikfesten wurden die Recitative, wo sie nicht von *Händel* ausdrücklich für das volle Quartett gesetzt waren, von einem Contrabass und zwei Violoncells in meist vierstimmig gehaltenen Accorden begleitet. Diesen Arrangements unterzieht sich schon seit zwölf Jahren der tüchtige Violoncellist *Bernhard Breuer* in Cöln.

muthige „Vöglein mein Bote“ befindlich ist, haben sich in der Gegend, welche Recensent bewohnt, und in deren Umkreise der grössten Popularität zu erfreuen, so dass man sie seit Jahren fast in allen Cirkeln hört und stets gern wieder hört. Das hat seinen Grund theils in einer fast immer glücklichen, frischen Erfindungsgabe, theils in einer gewissen Solidität der musikalischen Behandlung und Ausführung der ergriffenen Motive, durch welche der Herr Verfasser ein jedes, auch das kleinste Lied, sei es nun ernsten oder sei es scherzhaften, heiteren Inhalts, zu einem wirklichen in sich vollkommen abgerundeten Kunstwerke stempelt, in welchem das geübtere Auge mit Vergnügen so manche feine Züge eines Meistergriffels entdeckt. Das gilt auch von den beiden hier vorliegenden Heften, welche wir als durchaus werthvoll und tüchtig rühmen müssen. Sogleich das erste Lied in Op. 76, „An die Geliebte“ von L. Koch ist sehr ansprechend und musikalisch tüchtig gehalten, und nur die Stelle „Du blühtest mir allein“ scheint uns in der Begleitung zu dürftig und zu wenig schwungreich ausgestattet zu sein. Eine Octavenverstärkung der Bässe auf den guten Tacttheilen hilft wohl etwas, aber doch nicht ausreichend. Das Lied No. 2 „Dir allein“ von A. Grün ist trefflich componirt; originell und tief durchempfunden ist das dritte: „Das dürre Blatt“ von demselben Dichter. — Op. 77 bringt in No. 1 „Die nickende Mutter,“ einen gar artigen, vom Componisten mit Glück behandelten Scherz. No. 2 „Kehr ein bei mir“ ist zart und innig gegeben. No. 3 „Am Bache“ frisch und anmuthig. Die Ausstattung ist des inneren Gehaltes beider Sammlungen würdig. Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Leipzig, den 13. August 1844. Der gestrige Abend brachte die erste Opernaufführung auf unserm nach einer fast dreimonatlichen Unterbrechung am 10. d. M. wieder eröffneten Stadttheater, dessen Leitung von nun an Herr Dr. *C. Chr. Schmidt* übernommen hat. In jetziger Zeit — wo der Fortschritt mehr als je zur Lebensaufgabe eines Jeden geworden ist, er möge der Kunst oder der Wissenschaft sich widmen, und wo man, eben weil die Ueberzeugung von dieser Nothwendigkeit bei Allen immer mehr durchdringt und wächst, in jeder wenn auch anscheinend geringfügigen Veränderung auch eine Verbesserung zu erblicken hofft, — konnte es nicht fehlen, dass man hier den Leistungen unserer Bühne unter der Direction des genannten Unternehmers gespannt entgegensah. Und in der That, wenn man auch dem in manchen Beziehungen ausgezeichneten Directionstalente des Herrn *Ringelhardt*, welcher in den letzten Jahren an der Spitze des Theaters stand, Gerechtigkeit widerfahren lassen muss, so vereinigen sich doch alle Stimmen dahin, dass, besonders in der letzten Zeit, unsere Oper (und mit dieser allein haben wir es in diesen Blättern zu thun) den Ansprüchen keineswegs genügte, die eine so kunstsinnige Stadt, wie Leipzig, an sie zu machen wohl berechtigt war. Ob und in welchem Grade dies der nunmehr, wie es scheint, durchgreifend regenerirten Oper gelingen wird, muss die Folge lehren, und es kann natürlich von einem Urtheile nach der ersten Aufführung noch nicht die Rede sein. So viel aber ist gewiss dem gestern versammelten Publicum deutlich geworden, dass Herr Dr. *Schmidt* uns tüchtige Sänger und Sängerinnen gewonnen hat, von deren Leistungen wir uns noch manchen Genuss zu versprechen haben.

Als eine in jeder Hinsicht würdige und glückliche Wahl müssen wir es bezeichnen, dass die Oper aller Opern, *Mozart's* unerreichter und unerreichbarer Don Juan, den Anfang machte. Die Vertheilung der Rollen war folgende: Don Juan — Herr *Eicke*; Gouverneur — Herr *Pögner*; Donna Anna — Fräul. *Mayer*; Donna Elvira — Fräul. *Steydler*; Don Ottavio — Herr *Wiedemann*; Zerline — Frau *Bachmann* geb. *Günther*; Leporello — Herr *v. Ulram*; Masetto — Herr *Bickert*. Mit Ausnahme der Frau *Bachmann* und des Herrn *Pögner*, die zu unserer Freude die neue Direction uns erhalten hat, und des Herrn *Eicke*, der schon vor einigen Jahren an hiesiger Bühne engagirt war und noch in gutem Andenken in Leipzig steht, waren uns die Darstellenden bisher fremd, und sind wir auch nach einmaligem Hören eben so wenig geneigt als im Stande, über ihre Leistungen ein nur einigermaassen entschiedenes Urtheil zu fällen, so gestehen wir doch gern, dass wir durch die Stimmen und den Vortrag der Genannten, so wie durch den stärker, als früher, und mit frischen Stimmen besetzten Chor angenehm überrascht worden sind und das Theater befriedigt und erfreut verlassen haben. Das in dem neu und geschmackvoll decorirten Hause sehr zahlreich versammelte Publicum erkannte und belohnte die Trefflichkeit der Vorstellung durch häufigen und rauschenden Beifall und dankte dem Director am Schlusse durch Hervorrufen.

Die ferneren Aufführungen und namentlich die Leistungen der einzelnen Mitglieder ausführlicher zu besprechen, behalten wir uns vor, und beschränken uns bis jetzt darauf, in Nachstehendem das Verzeichniss des bei der Oper angestellten Personals mitzutheilen.

Capellmeister: Herren *Lortzing* und *Netzer*.
Chordirector: Herr *Günther*.
Gesanglehrer: Herr *Meyer*.
Regisseur: Herr *Eicke*.

Darstellende Mitglieder:

Herr *Berthold*, Bassbuffo.
„ *Bickert*, zweite Basspartieen.
„ *Eicke*, erste Baritonpartieen.
„ *Henry*, erste und zweite Tenorpartieen, Tenorbuffo.
„ *Kindermann*, erste Bariton- und Basspartieen.
„ *Klein*, erste Heldentenorpartieen.
„ *Lehmann*, erste Tenorpartieen.
„ *Meixner*, Bonvivants, jugendlich komische Rollen.
„ *v. Planer*, Bariton- und Basspartieen.
„ *Pögner*, erste Basspartieen.
„ *Saalbach*, kleine Basspartieen.
„ *Stürmer*, zweite Bass- und Baritonpartieen.
„ *v. Ulram*, erste und zweite Basspartieen.
„ *Wiedemann*, erste Tenorpartieen.
Fräul. *Adolph*, jugendliche Gesangpartieen.
„ *Bamberg*, erste und zweite Gesangpartieen.

Frau *Eicke*, komische und ernste Alte.
„ *Günther-Bachmann*, Soubrette, Spielpartieen.
Fräul. *Mayer*, erste Gesangpartieen.
„ *Steydler*, erste und zweite Gesangpartieen.
„ *Targa*, jugendliche Gesangpartieen.
„ *Wertmüller*, erste und zweite Gesangpartieen.
Zwanzig Choristen. Zwanzig Choristinnen.

Frankfurt a. M. Am 3. Juli dirigirte *Lortzing* in Mannheim seine Oper „Czaar und Zimmermann" mit dem glänzendsten Erfolge. Schon in der Probe wurde er, durch *Lachner* vorgestellt, von dem versammelten Orchesterpersonale laut begrüsst, und am Abend der Vorstellung selbst ihm von einem sehr zahlreichen und gewählten Publicum anhaltender Applaus. Das Publicum rief ihn mehrere Male hervor, und von Seiten der Intendanz erhielt er einen kostbaren Tactirstab. — Gleiches Interesse erregte in hiesiger Stadt sein „Wildschütz" am 19. Juli unter der ebenfalls persönlichen Leitung des Componisten; eine Auszeichnung, deren sich in Frankfurt noch Niemand rühmen konnte und welche von *Guhr's* Achtung für das wahre Verdienst zeugt. Dieselbe Achtung bewiesen ihm Orchester, Sänger und der Chor durch diese in der That von einem ächten Humor belebte und, ich möchte sagen, piquante Darstellung. Das Haus war gedrängt voll und der Beifall stürmisch. Alles war begierig, den genialen Componisten zu sehen, dessen Doppeltalent (denn bekanntlich ist er auch Verfasser seiner Texte) dem deutschen Publicum schon so viel Vergnügen gewährt hat. Empfangen und zwei Mal hervorgerufen, erschien *Lortzing* und dankte auf eine sinnige und liebenswürdige Weise.

Frühlingsstagione in Italien.

(Beschluss.)

Venedig. Man kann sagen, die Theatral-Frühlingsstagione war hier zum Theil grün. Auf beiden Haupttheatern gab man Verdi'sche Opern, stets mit Furore.

(Teatro alla Fenice.) Die Frezzolini, ihr Gatte Tenor Poggi, nebst dem Bassisten Balzar exaltirten die Zuhörer in Verdi's Lombardi alla prima Crociata, welche Oper bekanntlich zu Mailand für die Frezzolini componirt wurde, und in der Letztere beiläufig vierzig Male hervorgerufen wurde. In der nachher folgenden Beatrice di Tenda wurde sie gar fünfzig Mal auf die Scene gerufen. In der Lucrezia Borgia — abermaligem Steckenpferde — verlor man die Geduld, das Hervorrufen zu zählen. Nach einer benanntem Ehepaare gegebenen glänzenden Serenade, wobei sich über 300 Gondeln einfanden, reisten sie nach Florenz ab. In Allem gaben sie hier fünfzehn Vorstellungen. — In der That muss man gestehen: Italien hat dermalen nur noch drei Prime Donne ersten Ranges (der jetzigen musikalischen Epoche): die Tacchinardi (meist in Paris), die Tadolini, die Frezzolini.

(Teatro S. Benedetto.) Verdi's Nabucodonosor mit dem sehr braven Bassisten Colini erregte einen Fanatismo; die ebenfalls brave Brambilla gab die Abigaille, ihre Schwester die Fenena, der hier gebürtige Bassist Selva den Zaccharia, Tenor Badale den Ismaele. In Donizetti's Lucia ersetzte Tenor Fraschini Herrn Badale, und fand starken Beifall. Nachdem Herrn Ferrari's unlängst hier componirter Candiano IV. diesmal eine laue Aufnahme gefunden, wiederholte man den im vorigen Carneval von Verdi für die Fenice componirten Ernani, dem derselbe Furore, wie damals, zu Theil wurde.

(Teatro S. Samuele.) Fast gleichzeitig mit dem Teatro S. Benedetto gab man hier ebenfalls die Lucia, darauf den Belisario, beide von Donizetti, leidlich vorgetragen und applaudirt.

Südtyrol.

Trento. Die wackere De Alberti nebst der Altistin Viale, dem Tenor Balestracci und dem Bassisten Eugenio Santi erwarben sich hier vielen Beifall in der Lucrezia Borgia, noch mehr aber in Pacini's Saffo, was Einige in Erstaunen setzte.

Roveredo. Eine nicht sehr berühmte Gesellschaft: die Truffi, die Comprimaria Duffò, Tenor Assandri, die Bassisten Ferrario und Rigo wagten es, Verdi's Nabucco zu geben, und fanden dafür volle Anerkennung. Die Baumann wurde hierauf in Donizetti's Figlia del Reggimento stark applaudirt, und in ihrem Benefiz in eben dieser Oper überdies mit vielen Gedichten beschenkt.

Statistische Uebersicht der Frühlingsopern in Italien.

56 Theater gaben diesen Frühling Opern in Italien, davon kommen allein 23 auf das Lombardisch-Venetianische Königreich, 8 auf den Kirchenstaat, 8 auf das Grossherzogthum Toscana, 7 auf's Königreich Piemont und Genua, 7 auf das Königreich Beider Sicilien, 3 auf die Herzogthümer Modena und Parma.

Neun neue Opern wurden componirt: zwei zu Mailand (Borgomastro di Schiedam, Clarice Visconti), zwei zu Neapel (L'Invitato und Il debitore), eine zu Genua (Giovanna I. Regina di Napoli), eine zu Pistoja (Margarita Pusterla), eine zu Rom (Luisa di Francia), eine zu Bologna (Il Sindaco burlato) und eine zu Civitavecchia (Il Rapimento etc.).

Fünf neue Maestri sind entstanden: *Domenico Maestrini*, *Gio. Ant. Taddei*, *Franc. Altavilla*, *Giuseppe Winter*, *Gaetano De Lauretis* und *Valente*.

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 42 Theatern (also ungefähr auf ⅘ aller Theater; in Florenz allein unter 5 auf 4, in Mailand auf einem Theater allein 4 auf 6 gegebene Opern): Lucia di Lammermoor, Elisir, Figlia del Reggimento, jede auf 6; Regina di Golconda, Gemma di Vergy, Don Pasquale, jede auf 5; Anna Bolena, Marino Faliero, jede auf 4; Maria di Rohan auf 3; Belisario, Olivo e Pasquale, Ajo, jede auf 2; Torquato, Esiliati, Adelia, Linda, Furioso, Campanello, jede auf 1.

Verdi auf 12: Nabuco auf 5, Lombardi, Ernani, jede auf 4.

Rossini auf 10: Barbiere 5, Cenerentola 4, Turco in Italia 2, Bruschino 1.

Ricci auf 9: Chi dura vince 8, Esposti und Orfanella, jede auf 1.

derum dreissig Jahre älter geworden — er machte sich also geradezu an die Materie selbst, und änderte nicht nur die äussere Gestalt, sondern auch den inneren Stoff des Werkes; aber in einer Art, wie wohl noch nie Geistesproducte der Vorfahren von einem ihrer Nachkommen behandelt worden sind. Folgendes die Grundzüge seiner dem Jephta zu Theil gewordenen zweiten Bearbeitung (denn die erste ist original-getreuer, und beschränkt sich fast nur auf Weglassung der Reprisen und Hinzufügung der Instrumentation).

A) *Der Gang der Handlung ist verändert.* Das Original beginnt nämlich mit einem Chore der bedrängten Israeliten, welche damals Abgötterei trieben. Sie opfern und tanzen vor den Bildern des Moloch und Chemosch. Der Oberfeldherr tritt auf und ermahnt sie kurz, sie mögen, um sichere Hilfe zu finden, zum Jehovahdienste zurückkehren. Und allsogleich sind sie auch dazu bereit, und singen und beten nach der Weise ihrer Vorfahren. Das ist allerdings eine überaus schnelle Bekehrung, an deren Ausdauer sehr gezweifelt werden müsste; denn das Recitativ war nur einige Tacte lang, und von psychologischen oder theologischen Ueberzeugungsgründen gar nicht die Rede. Er sagt: thut's! — und sie thun's. Auch *Mosel* scheint empfunden zu haben, dass dieser rasche Sinneswechsel in so ernster Sache gar zu auffallend und schroff sei. Er beginnt also das Oratorium mit einem Chore (aus Deborah), dem zu Folge die Israeliten nach wie vor gute Juden geblieben sind und in ihrer Noth zu Jehovah rufen; von Abgötterei ist gar keine Spur. Der innere Zusammenhang des Textes mag dadurch gewonnen haben, aber auf der andern Seite haben wir die zwei grossen Introductionschöre verloren, in denen *Händel* als Characteristiker unübertrefflich dasteht; — man hört es diesen Noten auch ohne Worte an, dass hier ein ungewöhnlicher Tempeldienst gehalten werde, und dass *Händel* die Baalsgötzen anders verehren und ansingen lässt, als den einigen wahren Gott. Weniger auffallend ist eine Veränderung des Ganges der Handlung im zweiten Theile, wodurch vier Nummern andere Stellen erhalten haben.

B) *Die handelnden Personen sind anderen Stimmen zugetheilt worden.* Jephta ist tiefer Tenor und seine Tochter Iphis hoher Sopran geblieben; aber Jephta's Gattin ist aus der Altistin eine Mezzosopranistin, und Hamor, der Iphis Geliebter, ist gar aus dem tiefen Altisten zum hohen Tenoristen geworden. Die Arien stehen nun natürlich in ganz anderen, als den ursprünglichen Tonarten, und in den Duetten ist die Stimmführung zum grossen Theile ganz neu geschaffen; die Recitative bewegen sich in derselben Accordenfolge, aber nicht mehr in derselben Tonreihe. Eins folgt freilich aus dem Andern — aber warum statt der zwei Altisten ein Mezzosopran und hoher Tenor hingestellt wurde, habe ich nicht einsehen können.

C) *Viele Nummern sind fortgestrichen* *). So die erste Arie des Zebul, die erste des Jephta, die zweite der Storge (bei *Mosel* Sella genannt), die letzte Arie der Iphis, beide Arien des Hamor, die einzige Arie des Engels, und leider auch das Quartett und Quintett im dritten Theile, welche beide zu den wenigen im *Händel* vorkommenden Ensemblestücken gehören, denen man ihrer Seltenheit wegen die maasslose Länge nachsehen müsste.

D) *Die gebliebenen Nummern sind fast alle gekürzt*, aber in einer Art, von der man sich ohne Vergleichung des Originals mit der Bearbeitung gar keinen Begriff machen kann. *Mosel* hat sich nicht damit begnügt, hier und da die Vor- oder Nachspiele zu streichen, oder die Repetitionen und dal segno's auszulassen, sondern er hat die musikalischen Perioden auch so zusammengezogen, dass sie gar nicht wieder zu erkennen sind. So steht, um nur ein Beispiel anzuführen, in der Arie D dur des Zebul in der *Mosel*'schen Partitur eine Phrase von acht Tacten, die sich gar nicht im Original befindet; sie ist nämlich durch Contraction aus zweiunddreissig Tacten entstanden: hier ein halber, dort ein halber, dann wieder ein ganzer, wieder ein paar getrennte halbe — zuletzt stehen acht Tacte da, man weiss nicht, wo sie hergekommen sind. In dieser Art sind beinahe alle Solostücke behandelt. Es ist unglaublich, wenn man es nicht selbst gesehen und beide Partituren mit einander verglichen hat.

E) *Aus anderen Händel'schen Oratorien sind Chöre und Solostücke eingeschaltet*; nicht blos zu Anfange des Oratoriums, welches, wie ich sub A) gezeigt habe, zu Gunsten des Textes und inneren Zusammenhanges geschehen sein mag, sondern auch an andern Stellen, wo keine solche Nothwendigkeit vorhanden war. So ist die sub D) erwähnte Arie des Bassisten Zebul aus dem Oratorium Deborah entlehnt, wo sie aber in einer wenigstens sechsfachen Ausdehnung von der Altstimme gesungen wird; und aus demselben Oratorium wurden noch vier Chöre herbeigezogen.

F) *Einige Nummern sind in andere Tonarten transponirt*; nicht nur die sub B) gedachten, wo die veränderte Stimmlage der Solisten dies nothwendig machte, sondern auch Chöre und Recitative, wobei eben weiter nichts, als die Tonart (ein halber Ton höher oder tiefer), gewechselt ist.

G) *Die Händel'sche Instrumentation ist geblieben*, und zwar in der *Mosel*'schen Partitur mit grossen Noten gedruckt; aber *dazugesetzt* sind alle jetzt gebräuchlichen Instrumente, von den Flöten bis zu den Posaunen herunter. —

(Beschluss folgt.)

*) Schon 1805 in *Reichardt's* musikal. Zeitung sagt *Schaum* von *Händel's* Oratorium: „Das grössere Publicum wird es gewiss nicht ungern sehen, wenn Sachen weggelassen werden, die nicht mehr nach dem jetzigen (1805) Zeitgeschmack sind, oder vielmehr denen nicht der Stempel derjenigen Schönheit aufgedrückt ist, die ewig und unvergänglich bleibt. Gibt man nun auch diese dem grössern Publicum, so schadet man dem grossen Manne mehr, als man ihm nützt.“ Bis dahin wahr; aber nun fährt er fort: „Es kommt also darauf an, diese gewählten Stücke zu Einem Ganzen und in einem fortlaufenden Zusammenhange zu verbinden.“ Das ist eben der Stein des Anstosses! Der Bär, welcher die Fliegen vom Antlitz des Eremiten verscheuchen wollte, erschlug den armen Mann.

Recensionen.

Biblische Bilder für das Pianoforte, componirt von *C. Löwe*. Op. 96. Berlin, bei Bote und Bock. 3 Hefte. Preis No. 1 und 2. à 15 Sgr. No. 3. 10 Sgr.

Der geistreiche Verfasser hat hier den jedenfalls interessanten Versuch gemacht, drei biblische Bilder — eigentlich Scenen — nämlich I. Bethesda, nach Ev. Johannis, Cap. 3, V. 2 — 9, II. Gang nach Emmaus, nach Ev. Lucae, Cap. 24, V. 28 — 29, III. Martha und Maria, nach Ev. Lucae, Cap. 10, V. 38 — 42, musikalisch, und zwar für das Pianoforte allein componirt, zu vergegenwärtigen. Im Allgemeinen können wir diesen Gedanken nur einen glücklichen nennen, denn einerseits ist es nicht zu verkennen, dass die heilige Schrift eine sehr grosse Menge von Bildern und Scenen darbietet, welche, der Musik vollkommen zugänglich, sich mit Glück in solcher Weise behandeln lassen; andererseits aber ist in dieser Beziehung bisher so Weniges und noch dazu fast ganz Veraltetes oder Vergessenes geleistet worden, dass die Idee des Herrn Verfassers beinahe als eine neue, ihm eigenthümliche erscheint. Indess machte schon der erfindungsreiche Begründer der Claviersonate, Johann Kuhnau (vergl. Becker's Hausmusik in dem XVI., XVII. und XVIII. Jahrh. Leipzig, 1840. S. 46 u. ff.) ähnliche Versuche, indem er im Jahre 1700 in Leipzig ein Heft von sechs Sonaten unter dem Titel herausgab: „Biblische Historien nebst Auslegung, in Sonatenform, für das Clavier." Eine dieser Sonaten, die es zum Theil wohl verdienten, in einer neuen Ausgabe dem Publicum zugänglich gemacht zu werden, erscheint z. B. mit der Ueberschrift: „Der von David vermittelst der Musik curirte Saul" und mit der Bemerkung: „Also präsentirt die Sonata 1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2) Davids erquickendes Harfenspiel und 3) des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe," während die übrigen wiederum andere biblische Scenen zum Gegenstande haben und sie, abgesehen von manchem Verfehlten, sehr geschickt und anmuthig wiedergeben. — Unser Verfasser bewegt sich indess in seinen grösstentheils sehr ansprechenden, auch minder geübten Spielern zugänglichen „Biblischen Bildern" nicht in der Sonatenform, sondern in freieren, theils mehr theils weniger ausgeführten Sätzen. Ob es ihm in denselben überall gelungen ist, ja ob es überhaupt möglich war, das, was er gewollt, überall zu erreichen und für die gerade von ihm gewählten Bibelstellen und deren zum Theil ungemein, ja unerschöpflich reichen Gedanken- und Gefühlgehalt stets den adäquaten, scharf und durchaus kenntlich bezeichnenden musikalischen Ausdruck zu finden, darüber wollen wir uns in eine nähere Untersuchung, weil sie uns zu weit und doch schwerlich zu einem entscheidenden Resultate führen würde, hier nicht einlassen. Indess gestehen wir gern, dass wir uns anhaltend und mit vorzüglichem Interesse mit diesen biblischen Bildern beschäftigt haben, von welchen uns, seiner zarten Haltung und tiefen Sinnigkeit wegen, No. II, „Der Gang nach Emmaus" ganz vorzüglich angesprochen hat. Die äussere Ausstattung des Werkes ist sehr empfehlend und wird ihm auch von dieser Seite her Freunde verschaffen.

Portefeuille de Musique. Morceaux de Salon pour le Piano. par *Theod. Kullack*. Op. 20. 5 Cah. Compl. Preis 3 Thlr. Einzeln Heft 1 und 2. à 15 Sgr. Heft 3. 12½ Sgr. Heft 4. 1⅙ Thlr. Heft 5. 20 Sgr. Berlin, bei Trautwein.

Der Herr Verfasser hat hier ungleich Besseres und Solideres geboten, als man, dem Herkommen nach, unter der modischen Bezeichnung „Morceaux de Salon" erwarten möchte, und wir haben diese Compositionen, welche im Allgemeinen der Erfindungskraft ihres Schöpfers und seiner vertrauten Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit des Claviers und der Höhe der neuesten Clavierkunst ein rühmliches Zeugniss ausstellen, mit Vergnügen durchgespielt. Ohne dem einigermaassen fortgeschrittenen Spieler die Ueberwindung allzugrosser Schwierigkeiten zuzumuthen, bieten sie fast durchgehends schöne, ja zum Theil überraschend neue Effecte dar. Die einzelnen Hefte tragen folgende besondere Ueberschriften: I. La Coquette, Pièce caracteristique. II. A minuit, Nocturne. III. Gavotte. IV. A Naples, Suite de 4 pièces italiennes, *a)* Barcarolle, *b)* Serenade, *c)* Devant l'Eglise, *d)* Tarantelle. V. Trois chansonettes. Die äussere Ausstattung ist lobenswerth.

Deux Nocturnes pour le Piano, composés par le Comte *Joseph Wielhorski*. Op. 11. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr.

Ballade pour le Piano par le Comte *Joseph Wielhorski*. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 12½ Ngr.

Schon in mehreren seiner früheren Werke hatte sich der Herr Verfasser uns als ein auf der Höhe der neuesten Claviervirtuosität stehender und dabei phantasiereicher, elegant schreibender Componist für sein Instrument bewährt und das hat er auf's Neue auch in den vorliegenden, zwar zum Theil ziemlich schwierigen, aber dafür auch glänzende Claviereffecte darbietenden Heften gethan, in welchen selbst Clavierspieler ersten Ranges manches Eigenthümliche, gerade so noch nicht Dagewesene finden dürften. Namentlich gilt das von dem ersten der beiden Nocturnes. Bei so reichem Talente können wir dem Herrn Verfasser nur rathen, sich bald in grösseren und höheren Tonschöpfungen zu versuchen, welches er gewiss nicht ohne günstigen Erfolg thun wird, wenn seine Frische und Kühnheit der Gedanken sonst nicht die sich stets reich belohnende Mühe des ernsteren und tieferen Studiums scheuet. Die Ausstattung ist sehr anständig.

Drei Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Fr. Lachner*, königl. baier. Hofcapellmeister. Op. 76. Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 1 Fl. oder 17½ Sgr.

Drei Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Franz Lachner*. Op. 77. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. oder 17½ Sgr.

Der geehrte Herr Verfasser dieser Compositionen ist schon mehrfach auf diesem Felde sehr glücklich gewesen, und mehrere seiner Liederhefte, wie z. B. Op. 63, in welchem das wirklich ganz allerliebste und höchst an-

Bellini auf 8: Beatrice 5, Sonnambula 3, Puritani 1.
Fioravanti auf 5: Columella (Pulcinella).
Mercadante auf 4: Bravo, Vestale, Gabriella, Reggente.
Coppola auf 2: Nina, Giovanna I.
Aspa, Gerli, Nini, Pacini, Persiani, Poniatowski, Rossi u. A., jeder auf 1.

Diesen Frühling hat die Opera buffa etwas mehr den Kopf erhoben, *Verdi* ist vorgerückt, *Bellini*, noch mehr *Mercadante*, zurückgewichen, *Pacini* beinahe verschwunden.

Anmerkung. Nachträglich zum vorigen Carneval: die neue Oper *Lara o il Cavaliere Verde*, vom neuen Maestro *Paolo Fabrizj* (Zögling des Neapolitaner Conservatoriums), hat in seiner Vaterstadt *Spoleto* vielen Beifall gefunden. Demnach sind also vorigen Carneval in Italien zwölf neue Opern componirt worden und vier neue Maestri entstanden.

Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italiens vom Januar bis Juni dieses Jahres.

Spanien.

Barcelona (Teatro de la Cruz). Bellini's Beatrice di Tenda gefiel wenig. Die Brambilla (Giuseppina, nichts Grosses), Tenor Verger und Bassist Giordani (Beide fertig) konnten kein anderes Ergebniss hervorbringen; die einzige Goggi befriedigte ziemlich in der Titelrolle. In der Norma war die Gaziello keine vortreffliche Adalgisa, das Uebrige wie oben. Herrn Speranza's Due Figaro gefielen gar nicht. Verdi's Nabucodonosor gefiel erst, als der so eben aus Italien angekommene Bassist Superchi bei Stimme war; die Goggi fand Beifall. Otello, mit der Colleoni-Corti, Verger und Superchi, wurde vom Protagonisten (Verger) oft entstellt vorgetragen; die Prima Donna hat eine gute Schule, ist aber auf der Neige.

Für's neue Teatro de los Capuchinos wurden engagirt: die Boldrini, die Di Franco, die Comprimaria Marini, Tenor Caggiati, De Bezzi, die Bassisten Maini und Castoldi. Anfangs Juni wurde es mit Donizetti's Pia de' Tolomei eröffnet, in welcher Oper die Di Franco, die Marini, Caggiati und Castoldi (unpässlich) sangen; das Ganze fand aber eine laue Aufnahme.

Cadix. In Donizetti's Linda di Chamounix fand die Rocca am Meisten Beifall, etwas minder die De Bernardi, die Herren Rodda, Spech und Lei. Auch sein Marino Faliero ging nicht übel.

Coruña. Donizetti's Furioso, worin Herr Gerli = Protagonist, die Aguiló, seine Gattin = Leonora nebst den Herren Porcel, Obiols und Regini wirkten, erfreute sich einer guten Aufnahme, welches Loos auch Bellini's Beatrice traf, worin die Porcel, die Aguiló, Tenor Devesa und Gerli wetteiferten. Die Gesellschaft ging hierauf nach Valladolid.

Granada. Die italienische Oper, die hier keine guten Geschäfte machte, bewog Herrn Di Franco, seine Tochter, den spanischen Tenor Prieto und dem Violindirector und Concertisten Señor Palancar, Rundreisen zu machen und Academieen zu Jaen, Malaga, Algesiras und Gibraltar zu geben; ihr Vorhaben wurde mit gutem Erfolge gekrönt.

Lerida. Von den drei Opern Barbiere di Siviglia, Capuleti und Puritani, hat hier die letzte, die langweiligste, am Meisten gefallen, in ihr die Prima Donna Soriano, Tenor Montañes und Bassist Garcia-Rojas. (Gaceta mus. y lit.)

Madrid (Teatro del Circo). Donizetti's Lucia mit der Basso-Borio, Tenor Sinico und Bassist Santarelli-Furioso (nach zehnjähriger Pause) mit benannter Prima Donna, der Gariboldi, Salvatori (Titelrolle) und Alba, machten keineswegs den Lärm, den italienische Zeitschriften davon schlagen.

Der sehr reiche Banquier Salamanca, ein Millionär, hat die neue Impresa dieses Theaters übernommen und drei Gesellschaften, für die italienische Oper, für's Ballet und für die spanische Comödie, engagirt und das Theater selbst mit der grössten Eleganz hergestellt. Die vom Frühling 1844 bis Ende der Faste 1845 neu engagirten oder beibehaltenen Hauptsänger sind: die Basso-Borio, die Gariboldi, die Campos, die Altistin Plañol, die Tenore Confortini und Unanue, die Bassisten Salvatori, Spech und Santarelli. Bereits wurden mit mehr oder weniger Beifall gegeben: die Norma (Basso-Borio, Plañol, Unanue, Salvatori), Donizetti's Lucia (Basso-Borio, Unanue, Spech), Roberto d'Evreux (Basso-Borio, Moreno, Confortini, Salvatori) und am 15. dessen Esule di Roma (Gambaro, Unanue, Salvatori).

(Teatro de la Cruz o del Principe.) Die Rocca, die Campos, die Altistin Bernardi, die Tenore Sinico, Garion, die Bassisten Lei und Alba, bildeten hier für sich eine eigene Gesellschaft, und gaben Auber's Muta di Portici und Donizetti's Gemma di Vergy.

Weber's Ouverture zum Freischütz hat hier diesen Frühling, zum ersten Male vorgetragen, einen wahren Fanatismus hervorgebracht.

Herr *Ramos*, Gatte der Sängerin *Cristina Villó*, hat den Auftrag, für Havanna (Insel Cuba) eine Sängergesellschaft zu bilden und die Opera buffa daselbst spanisch zu geben.

Der hiesigen Iberia musical zu Folge soll in dieser Hauptstadt ein Sängermuseum errichtet werden, wo unvermögliche, mit guten Anlagen zur Kunst versehene Individuen unentgeltlichen Unterricht im Gesange erhalten sollen.

Palma (Insel Mallorca). Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Mancini-Nola, der Aloardi, dem Tenor Bertolasi und Bassisten Pons hat so eben ungemein gefallen.

Valencia. Die Muñoz, die in Mailand den Gesang studirt, hat hier diesen Frühling in der Lucia und Saffo die beste Aufnahme gefunden.

Valladolid. Die Gesellschaft von Coruña (s. d.) gab hier mit mehr oder weniger Applaus die vier Donizetti'schen Opern: Lucrezia, Lucia, Belisario, Torquato Tasso, sodann Pacini's Saffo, Ricci's Chiara und Bellini's Norma.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Capellmeister *Reissiger* in Dresden ist vor Kurzem von dem Dommusikverein in Salzburg, von der Münchner Liedertafel, von dem Thüringer Sängerbunde, von dem Orpheus in Dresden, und von dem Chorregentenverein in Wien zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Das belgische Wettgesangfest (s. S. 534 d. Bl.) hat zur Gründung eines flämisch-deutschen Sängerbundes („Flaemsch-Duitsch-Zangverbond") Anlass gegeben, der die deutschen und flämischen Singvereine fester an einander ketten soll. Der Cölner Männergesangverein, der von Gent, Brüssel und Antwerpen haben bereits ihren Beitritt erklärt.

Aufforderung

an alle in dem österreichischen Kaiserstaate geborenen Componisten, ausübenden musikalischen Künstler und Dilettanten, Gelehrten und Schriftsteller, ausgezeichnete Fabrikanten und Verfertiger, Erfinder und Verbesserer musikalischer Instrumente und vorzüglichen Musikalien-Verleger, so wie an alle Jene, welche, wenn auch im Auslande geboren, doch in Oesterreich ihre musikalische Bildung genossen oder daselbst eine solche Stelle bekleideten oder noch bekleiden, oder endlich an jene Künstler, welche mit Oesterreich in musikalischer Hinsicht in näherer Berührung gestanden haben oder noch stehen.

Nachdem bis nun zu noch kein Werk erschienen ist, welches uns eine Uebersicht aller lebenden österreichischen Musiker, und in diesem zugleich die richtigen Nachrichten über alle Lebensverhältnisse und ihr künstlerisches Wirken geboten hätte, ein solches Werk aber im gegenwärtigen Zeitpuncte, wo in Oesterreich die Musik so sehr gepflegt wird und die Ausübung dieser Kunst so allgemein ist, wie nicht leicht in einem anderen Staate, auch der Einfluss, den Oesterreich in musikalischer Hinsicht ausübt, schon daraus ersichtlich wird, dass die österreichischen Künstler über die ganze Welt so verbreitet sind, dass es wohl keine Stadt von Bedeutung geben wird, in der sich nicht ein mit Oesterreich in näherer Verbindung gestandener Künstler befindet, wir aber, falls wir über die Lebensverhältnisse eines solchen etwas in Erfahrung bringen wollen, grossentheils zu ausländischen Werken unsere Zuflucht nehmen müssen, in welchen wir sehr oft von den unrichtigsten Daten und Mittheilungen irregeführt werden; so scheint ein *Werk, das die aus den zuverlässigsten Quellen geschöpften Biographieen aller in dem österreichischen Kaiserstaate geborenen Componisten, ausübenden Künstler, vorzüglichen Kunstdilettanten, musikalischen Gelehrten und Schriftsteller, Fabrikanten und Verfertiger & Erfinder und Verbesserer musikalischer Instrumente zugleich mit einer gerechten und unparteiischen Würdigung ihrer Kunstleistungen und Verdienste um die Kunst enthält,* noch aus dem Grunde ein wahrhaft gefühltes Bedürfniss, als es den wichtigsten Beleg zur Kunstgeschichte unserer Zeit liefert.

Der Redacteur der allgem. Wiener Musik-Zeitung, in Berücksichtigung der Nothwendigkeit und Nützlichkeit eines solchen Werkes, glaubt sich am ersten dazu berufen, ein solches zu begründen; denn, abgesehen davon, dass er durch die Herausgabe seiner Musikzeitung, *dem einzigen öffentlichen Organe für Musik in Oesterreich*, in genauer Kenntniss aller musikalischen Zustände im Vaterlande ist, verschafft ihm auch seine ausgebreitete Verbindung mit allen musikalischen Künstlern wie nicht leicht einem Andern die Gelegenheit, dasselbe in der unbedingt nothwendigen Vollständigkeit zu verfassen und demnach allen Anforderungen an ein solches *Nationalwerk* möglichst zu entsprechen. Da jedoch ein so ausgebreitetes Werk nur durch vereintes Zusammenwirken Aller, so wie durch die Unterstützung jedes Einzelnen hervorgerufen werden kann, so ersucht der unterzeichnete Redacteur alle zu Anfang benannten Künstler und Kunstverehrer, deren *Freunde*, so wie auch alle Jene, welche mit solchen in näherer Verbindung stehen, um gefällige Einsendung von biographischen Notizen mit *genauer* Angabe des Geburtsortes und Datums, bei Componisten und musikalischen Schriftstellern um Beigabe eines *richtigen* Verzeichnisses ihrer Werke.

Da es sich um die Förderung des allgemeinen Kunstinteresses durch ein Werk handelt, das wichtige Belege zur Künstlergeschichte des österreichischen Kaiserstaates liefern soll, so glauben wir, dass dieser Zweck zu erhaben ist, als dass demselben nicht kleinliche Eitelkeiten, überspannte Bescheidenheit und unkünstlerische Ziererei zum Opfer gebracht werden dürften, um so mehr, als die wahrhafte und höchst lobenswerthe Künstler-Bescheidenheit durch Uebersendung von *biographischen Notizen* nie und nimmer verletzt werden kann, vielmehr jeder Künstler durch die Bekanntgabe derselben gleichsam einen Tribut der Dankbarkeit zollt gegen sein Vaterland oder den Staat, der ihn freundlich aufgenommen, gegen seine Familie, seine Lehrer und endlich gegen die vaterländische Kunst selbst.

Derlei Einsendungen wollen an die *Redaction der allgemeinen Wiener Musikzeitung adressirt, an die k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung des Herrn Pietro Mechetti qm. Carlo in Wien, franco* möglichst bald eingesendet werden.

Zum Schlusse ersuchen wir die befreundeten Redactionen in- und ausländischer Journale um gefällige Aufnahme dieser Aufforderung der Förderung des nützlichen Zweckes willen um so mehr, als auch der unterzeichnete Redacteur derlei gemeinnützigen Bekanntgaben, in so ferne sie sich mit der Tendenz seines Journals vereinbarten, immer bereitwilligst die Spalten seiner Zeitung öffnete.

August Schmidt, Redacteur der allgemeinen Wiener Musikzeitung.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, J., Die Zigeuner, Rhapsodie in 7 Gesängen. Op. 31. Chorstimmen	1	7½
Döhler, Th., Trois Nocturnes, Op. 32, No. 1, 2, 3, pour Piano seul à	—	15
Dürrner, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11	—	20
Hauptmann, M., Messe für Solo- u. Chorstimmen, mit Begleitung des Orchesters, Text lat. Op. 30. Part.	5	—
— — do Orchesterstimmen	4	10
— — do Solo- und Chorstimmen	2	22½
— — do Clavierauszug	2	7½
Hermes, Th., Air russe varié pour Piano à quatre mains, Violon et Violoncelle concertants, Oeuv. 2	1	22½
Hiller, F., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 31	—	25
Huget u. Wunderlich, Flötenschule. Neue Aufl.	2	—
Jansa, L., Sonate pour Piano et Violon. Op. 66	1	22½
Kücken, F., Gretelein, Gedicht von L. Hecker, aus dessen Op. 44 arr. für eine Singstimme mit Pianoforte.	—	5
Nottebohm, Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 4	2	—
Schumann, R., „Dichterliebe." Liedercyclus aus dem Buch der Lieder von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 48. Heft 1. 1 Thlr. H. 2.	1	5
Sponholtz, A. H., Douze Pièces faciles et mélodieuses pour Piano seul, Op. 13. Heft 1. 15 Ngr. Heft 2.	—	17½
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 30	3	10

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten August. № 34. 1844.

Inhalt: Original oder Bearbeitung? (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Das Gesangfest zu Meissen. Aus Paris. Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italiens. (Beschluss.) — *Ankündigungen.*

Original oder Bearbeitung?

(Beschluss.)

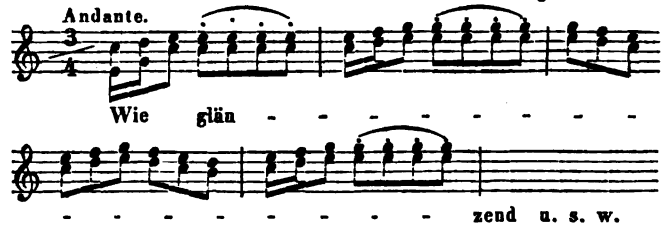
Dies sind die Grundlinien, nach denen das Gebäude *Mosel*'scher Bearbeitung aufgeführt ist; man wird sich daraus ungefähr ein Bild des Ganzen entwerfen können und beurtheilen, in wie fern ein dergestalt ausgestattetes Oratorium überhaupt noch ein *Händel*'sches Werk genannt werden dürfe. Aber ungerecht wäre es, auch nur im Entferntesten zu bestreiten, dass all' diese angeführten Veränderungen mit der grössten musikalischen Gewandtheit zu Stande gebracht sind. Wer die Originalpartitur nicht kennt, wird keinen Augenblick anstehen, sich an der durch Emissionen, Variationen, Contractionen neu geschaffenen Gestalt der meisten Sologesänge wahrhaft zu erfreuen, und ich möchte behaupten: wenn die Möglichkeit eines *Händel redivivus* vorhanden wäre, so würde er in unseren Tagen seine Compositionen gerade in derselben Art gestalten, wie sie *Mosel* eben umgearbeitet hat. Erklärt man sich also mit dem Grundsatz einverstanden, dass *Händel's* Werke der Gegenwart näher gerückt werden müssen, weil die Formen veraltet und alle Musikstücke meist zu gedehnt seien, so kann die Modernisirung kaum vollendeter gedacht werden, als sie unter *Mosel's* Händen hervorgegangen ist. Aber wohin soll das endlich führen? Nach dreissig Jahren wird Manches, was uns jetzt noch modern erscheint, schon wieder veraltet sein; und wie *Mosel* aus zweiunddreissig Tacten acht gemacht hat, so dürfte der künftige Bearbeiter von den achten vielleicht nur vier oder zwei nöthig finden, und was wird zuletzt übrig bleiben? Nein! mit diesen den neueren Bearbeitungen älterer Werke zu Grund gelegten Ansichten kann ich mich nicht einverstanden erklären. Der Riese soll nicht in das zusammenschraubende Procrustesbett moderner Auffassung. Entweder wir geben *Händel* ganz, oder wir gestehen offen, dass uns seine gigantischen Oratorien als solche nicht mehr befriedigen, und geben sie unter dieser Firma (gleich viel ob mit Orgel- oder mit orgelersetzender Orchesterbegleitung) gar nicht, sondern suchen uns nur diejenigen Nummern heraus, die unverändert auch jetzt noch, und vielleicht für immer, durch ihr rein künstlerisches Interesse, von allem damaligen Modischen so entfernt, wie von dem jetzigen, als Vorbilder musikalischer Composition den höchsten Werth bewahren. Es wird noch immer eine hübsche Summe von grösseren und kleineren Musikstücken übrig bleiben, z. B. fast alle Chöre, desgleichen diejenigen Solosätze, welche nicht mit damals beliebten melismatischen Figuren geschmückt, oder deren innere Structur nicht auf die leidigen (und für die harmonische Einheit doch nothwendigen) Wiederholungen der grösseren Hälfte berechnet waren. Und gehen auch auf diese Weise die meisten Oratorien *Händel's* als selbständige abgeschlossene Körper verloren, so können dagegen ihre vielfachen Reliquien durch anerkannte Aechtheit nur im Preise steigen. Denn das soll mir doch Niemand einreden wollen, dass es heut zu Tage selbst unter den musikalisch Gebildeten Viele gebe, die ein ganzes *Händel*'sches Oratorium von *A* bis *Z* mit all' seinen Recitativen und Arien, allen Vor- und Nachspielen, allen Repetitionen und dal segno's, wirklich andächtig anhören könnten; und auch *Mendelssohn* hat eben so gut Auslassungen statuirt, wie es seine Vorgänger gethan; freilich mit höchster Beschränkung — aber wo ist denn überhaupt das Recht dazu vorhanden? und wenn es wäre, wo sind die Grenzen dieses Rechtes? Und welchem anderen Tonsetzer ist jemals Gleiches widerfahren? Hat sich *Händel* nicht überlebt, so gebt ihn ganz und ungetheilt und unverändert — wir wollen sehen, ob sich mehr, als ein kleines Häuflein Gläubiger findet, die solche Aufführung nicht als Curiosität, sondern durchweg als erwärmenden Kunstgenuss betrachten würden. Hat er sich aber überlebt, so geht es ihm nur, wie es den allermeisten Componisten auf der weiten Welt gegangen ist und gehen wird: ihr unsterblich Theil, der eigentliche Kern ihrer Werke, die Idee, welche sie beim Schaffen leitete und begeisterte, ist den Nachkommen zum Baume der Erkenntniss herangewachsen und hat Früchte getragen für die Ewigkeit; was aber Zeitliches daran war, was von dem jedesmal herrschenden Geschmacke bedingt worden, das musste untergehen und kann keinen Bestand haben. Denn der Zeitgeschmack gleicht dem Saturn, der seine eigenen Kinder verschlingt. Und doch ist Saturn das Haupt der Götterfamilie, welchem sich kein Genius zu entziehen vermochte, wenn nicht Jupiter tonans selber — und deren haben wir Wenige.

Es scheint, als ob Muth dazu gehöre, eine so natürliche Deduction zu führen; ich wüsste sonst nicht, warum so Viele den Mangel an allgemeinem Interesse bei *Händel*'schen Oratorien *) aus anderen und ganz unhaltbaren

*) Ich erinnere hier nochmals, dass ich dieselben, wie sie uns

Gründen herleiten wollen, als aus den oben angegebenen. So hat sich in neuester Zeit namentlich die Meinung geltend zu machen versucht, dass die Stoffe zu jenen Compositionen, die biblischen Texte, nicht mehr ansprächen. Warum? Etwa weil sie zu bekannt sind? Das wäre, wenn auch ein falscher Schluss, doch eine richtige Prämisse. Nein, im Gegentheil! „weil sie uns zu fremd sind. Was kümmern uns die israelitischen Richter und Könige? wer interessirt sich für den Heldenmuth eines Juden, der vor 4000 Jahren gekämpft hat? Nehmt dagegen Stoffe aus der germanischen Geschichte: Carl den Grossen, den Kampf der Heiden mit den Christen, Turpin, die Ritter der Tafelrunde!“ Es mag etwas Betrübendes darin liegen, dass die letzteren Sujets so wenig benutzt werden, und ich gedenke noch lebhaft schon vor 25 Jahren im älterlichen Hause einer ähnlichen ernsthaften Discussion zwischen dem Gymnasialdirector *G.* und dem jetzt verstorbenen Generalmajor *v. A.* (beide sehr gebildete und geistvolle Männer), worin Letzterer behauptete, es sei himmelschreiendes Unrecht, dass die Knaben die Geschichte aller fabelhaften assyrischen und egyptischen Könige auswendig lernen müssten, während die wenigsten unter diesen Knaben die Lebensverhältnisse kaum von ihren Grossältern, geschweige denn von deren Aeltern oder Grossältern, kennten, die doch gewiss existirt hätten und denen sie Dank schuldig wären. Das ist nun freilich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet; indessen ein Goldkörnchen Wahrheit liegt doch darin. Es sind aber die jüdischen Namen Joseph, Josua, Simson, Jephta, Saul, Makkabäus so durchaus mit unserer ganzen christlichen Erziehung verbrüdert, sie wurden uns und werden auch unseren Kindern wieder als die ersten geschichtlichen Notabilitäten so umständlich eingeprägt, dass ich wohl den Mann aus dem Volke sehen möchte, der ihrer nicht auch noch im spätesten Alter gedächte; während die deutsche Vorzeit so allgemein eine *terra incognita* ist, dass selbst bei dem gebildetsten Auditorium die Mehrzahl kaum die Namen der darin auftretenden Personen, viel weniger ihre Bedeutung kennen wird. Wenn einmal auf allen Gymnasien statt des *Homer's* das Nibelungenlied in der Ursprache gelesen werden wird, dann kommen wir mit Erfolg auf die Oratorien zurück, welche ihre Stoffe aus jenen Regionen entlehnen sollen; bis dahin werden aber die bekanntesten — und das sind die biblischen — auch die dankbarsten sein. Wozu überhaupt nach Gründen forschen, warum die Theilnahme an *Händel* in der Totalität seiner Werke gegenwärtig fühlbar schwächer werde, da doch *Händel* — der Priester einer Kunst, die weit vergänglicher ist, als die ihr verschwisterten Poesie, Malerei, Sculptur — bekanntlich vor länger als hundert Jahren gelebt und gewirkt hat? *Mosel* mag sich freilich noch eine Weile halten, aber *Mosel* ist nicht *Händel;* und *Mendelssohn's* Versuche mit der Restitution der Orgel könnten eben so gut als eine *restitutio ad integrum*, wie als eine *in partibus infidelium* betrachtet werden; denn wie auch die Wiederherstellung des alten Orchesterzustandes mit obligater Orgel einen wirksamen Reiz der Neuheit mit sich bringe, — die Auslassungen und Beschneidungen einzelner Nummern lassen dennoch kein getreues Bild des Originalwerkes aufkommen.

Schlüsslich muss ich mich nun auf das Nachdrücklichste dagegen verwahren, als ob ich die Aufführung des Jephta, wie sie unter meiner Leitung bei dem niederrheinischen Musikfeste Statt gefunden, für eine unverfälschte und der Originalpartitur getreu nachgebildete ausgeben wollte. Im Gegentheile — ich habe mich bei dieser Gelegenheit nur auf's Neue davon überzeugt, dass eine solche zu den Unmöglichkeiten gehört. Zwar habe ich die Orgel, wie zu *Händel's* Zeiten, die in Noten fehlende, durch Ziffern aber vorgeschriebene Begleitung ausfüllen lassen; das halte ich jedoch nur für eine Aeusserlichkeit — denn ob die angedeuteten Harmonieen durch Zusammenstellung von Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, oder ob sie durch den Organisten auf seinem all' diese Tonwerkzeuge repräsentirenden und in sich fassenden Instrumente ausgeführt werden, das ist meines Bedünkens ganz dasselbe, und nur das jedesmalige Local und sonstige zufällige Umstände werden die Wahl für eines und das andere entscheiden lassen *). Die grenzenlosen Freiheiten der *Mosel*'schen Partitur sind freilich auch nicht benutzt worden; übrigens aber ist eine sehr grosse Anzahl von den in der Originalpartitur des Jephta enthaltenen Nummern fortgeblieben. Sie haben fortbleiben müssen, theils weil die Aufführung sonst mindestens fünf Stunden gedauert hätte (nahe an fünfzig Nummern), theils weil viele derselben so überaus gedehnt, trocken und veraltet sind, dass die Zuhörer dadurch auch für die wahrhaft schönen Sachen disgustirt worden wären **). In den aber wirklich zur Ausführung gekommenen Musikstücken habe ich freilich nur wenige, aber doch einige Abkürzungen vorgenommen. So in dem Duett zwischen Iphis und Hamor eine zwölf Tacte hindurch in Terzen laufende melismatische Passage:



gegenwärtig geboten werden, nicht für wirklich *Händel*'sche Werke anerkenne, und dass also der Beifall, den eine *Mosel*'sche oder ähnliche Bearbeitung erhält, gar nichts beweist.

*) Der Notirung und Ausführung der Orgelstimme hatte sich Herr Musikdirector *Franz Weber* unterzogen, nach den Grundsätzen, welche schon *Clasing* in der Vorrede zum Clavier-Auszuge des Judas Makkabäus folgendermaassen ausdrückt: „Der Bearbeiter hat die Tendenz, *Händel's* Sinn und Geist möglichst treu darzustellen, wobei er gleichsam durch Divination Manches auszudrücken wagen muss, was *Händel* bei der Unvollkommenheit der Blasinstrumente seiner Zeit durch sein eigenes, uns von seinen Zeitgenossen als höchst vollkommen geschildertes, Orgelspiel hinzufügte.“

**) Es ist eben überall so gemacht. So sagt *Hellwig* in seinem Vorberichte zum Clavier-Auszug des Joseph: „Damit zur Aufführung dieses Oratoriums nicht mehr Zeit erfordert werde, als man gewöhnlich zu Productionen ähnlicher Werke verwendet, wurden von der hiesigen (Berliner) Singacademie einige Arien und Recitative weggelassen. Diese fehlen auch im Clavier-Auszuge.“ (Nämlich vierzehn Nummern.)

und ähnliche Stellen, die ein allgemeines *Brouhaha* erregt haben würden. Dagegen habe ich mich nicht dazu entschliessen können, die *dal segno's* unbeachtet zu lassen. Der Capellmeister eines ...schen Vorstadttheaters, in welchem Klitschnigge und Jocko's tanzen, braucht freilich seine Partitur nicht nach gesundem musikalischen Menschenverstande einzurichten — aber der Dirigirende eines Musikfestes kann doch unmöglich ein Stück durch Abkürzung so verhunzen, dessen ganze harmonische Anlage darauf berechnet ist, dass man z. B. den in der Tonica schliessenden ersten Theil nach dem zweiten Theile durchaus wiederhole, weil dieser zweite Theil in einer verwandten Molltonart oder gar in der Dominante schliesst, das heisst also: nicht schliesst, sondern erst geschlossen werden muss. Nur bei einer einzigen Arie, wo es zufällig die Modulation erlaubte, habe ich ein *dal segno* auf Ersuchen des durch die Länge des Musikstückes ermüdeten Sängers fortgestrichen.

Man beschuldige diesen Aufsatz keiner Missachtung des grossen, in seiner Sphäre noch immer unübertroffen dastehenden Tonsetzers. Nicht um Alles in der Welt möchte ich auch nur eines der vielen *Händel*'schen Oratorien verloren wissen. Aber gehen sie denn dadurch verloren, wenn sie nicht mehr als ganze, den Abend füllende öffentliche Musikaufführungen fortbestehen? Von wie vielen anderen älteren Tonsetzern werden immer noch in Concerten einzelne Stücke producirt: Scenen, Chöre, Ensemble's, ein ganzer Act oder Theil einer Oper oder eines Oratoriums! Warum nicht von *Händel*, der so reich ist an grossen Sätzen, die, trotz 100jährigen Alters immer noch frisch und jugendlich, das ganze Publicum begeistern und fördernd bilden werden? Und bleiben uns nicht zum ewigen Studium die gedruckten Partituren des Meisters? Und haben wir nicht Singacademieen, Gesangvereine, Musikkränzchen, in deren Mitte der ganze *Händel* geübt und gehegt werden kann? Er wird nie verloren gehen! Aber auch das Publicum hat sein Recht; es darf nicht ennuyirt werden durch die unverfälschte Darstellung eines ganzen Oratoriums (was übrigens in Deutschland schwerlich oft geschehen ist), und es darf eben so wenig amüsirt werden durch die verfälschten modernisirten Bearbeitungen, was die rechte Art ist, um ihnen den Geschmack an dem ächten *Händel* nach und nach ganz zu verderben. *Tertium non datur.* Denn das auch von mir eingeschaltete *juste (?) milieu* kann ich selbst nicht billigen; es ist eben nur eine Modification des zweiten Verbotes, und war für mich ein Nothsystem, weil der Jephta durchaus gegeben werden sollte. 1840 lassen wir zwölf Nummern fort und beschneiden zwölf andere; 1860 ganz gewiss schon anderthalb Dutzend; 1880 zwei Dutzend voll — und dabei heisst's 1900 noch immer: *Händel*'sches Oratorium! Ein Oratorium soll weder langweilen, noch unterhalten; es soll erheben — wenn es das nicht mehr kann, so hat es sich überlebt und darf als Oratorium nicht mehr vorgeführt werden; denn zum Aendern, zum Auslassen oder gar zum Modernisiren hat Niemand die Befugniss, als der Componist selbst. So schliesse ich denn diese Abhandlung mit den Worten eines hochverdienten Mannes, der mir in einem seiner letzten Briefe schrieb: Was 1700 recht war, ist eben darum 1800 nicht mehr recht; und man kann den *Händel* des 18. Jahrhunderts lieben und ehren, und dabei doch im neunzehnten und für dasselbe leben!

Cöln, im Juli 1844.

Heinrich Dorn.

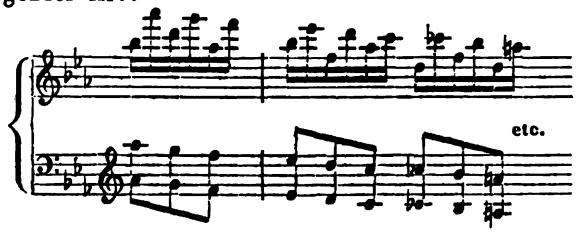
Recensionen.

Le tremolo. Grande Etude pour le Pianoforte par *Ch. Mayer*. Op. 61. No. 2. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

Diese Etude ist lieblich und kurz, und enthält durchaus nichts Risquantes und Fingerquälendes für den Spieler; sie sei daher um so mehr empfohlen. Mit dem Beriot'schen Tremolo hat sie im Thema nichts gemein.

Deux grandes Etudes de Concert pour le Pianoforte par *Ch. Mayer*. Op. 73. Berlin, chez Ch. Paez. Pr. 1 Thlr.

No. 1 gefällt uns recht wohl; nur einige aus durchgehenden Noten entspringende Härten (s. Seite 4, Tact 3, Seite 5, Tact 6 u. folg.) geniren das Ohr, und letzteres verdient doch wenigstens bei den Mühen, wie sie das Spielen und Einstudiren solcher Etude verlangt, Befriedigung zu finden? Desto mehr gefällt uns No. 2, Presto con fuoco agitato, ein frisches dankbares Stück. Den Eintritt des Maggiore Seite 14 hätten wir lieber auf andere Art, vielleicht kräftiger, herbeigeführt gesehen. Verschweigen können wir dem werthen Herrn Verfasser, der uns so viel Werthvolles geschenkt, nicht, dass uns Stellen folgender Art:



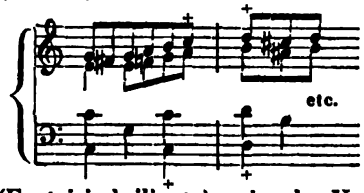
unangenehm überraschten. Die Ausgabe ist vorzüglich.

Von *J. Raff* sind folgende Compositionen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen:

1) 3 Pièces charactéristiques. Op. 2. Pr. 20 Ngr.
2) Scherzo pour le Piano. Op. 3. Pr. 12½ Ngr.
3) Fantaisie brillante. Op. 4. Pr. 20 Ngr.
4) 4 Galops brillants. Op. 5. Pr. 15 Ngr.
5) Fantaisie et Variations brillantes. Op. 6. Pr. 25 Ngr.

Dass wir es hier mit einem jungen Componisten zu thun haben, der unsere Aufmerksamkeit verdient, ist gewiss. Ist auch nicht zu leugnen, dass derselbe noch manches Ungelenke, sich schwer Zusammenfügende bringt, dass er zu schnell von einem Gedanken zum andern wandert u. s. w., so finden wir doch hin und wieder so viel Frisches, Reckes, wenn auch nicht gerade Neues, was uns erfreut, und wir haben bei Anfängern lieber mit

einem frischen, sprudelnden, sich frei und ungezwungen geberdenden, als mit einem sich ängstlich an bestehende Formen und Wendungen haltenden, regelrecht arbeitenden Talente zu thun. In diesen Bemerkungen haben wir die Empfehlung für den jungen Künstler sattsam ausgesprochen. Aber wir müssen ihm auch zu strengerer Sichtung seiner Arbeiten und Vorsicht rathen; auch vermeide er das absichtliche Suchen nach halsbrecherischen Sprüngen, und verlange nicht, dass man ellenweit harpeggirt. — Der Werth der uns vorliegenden Compositionen ist sehr verschieden. Opus 2 ist uns durch das zweite Prélude (Andante) sehr lieb geworden. Die Seite 10, Tact 10 und 11, vorkommenden Octaven in der Melodie gegen den Bass wolle der Componist künftig vermeiden. Das erste Prélude ist mehr trocken und schwierig, die Melodie nicht schön und gewählt genug. Eben so laborirt die übrigens sehr frische Valse capricieuse an oft gehörten Phrasen. — Das Scherzo Op. 3 ist hübsch, der Gesang in Asdur reizend und wiederum für den Componisten einnehmend. Nur eine kleine Uebereilung finden wir Seite 4, Cdur, Tact 5 — 6:



Im Opus 4 (Fantaisie brillante) zeigt der Verfasser grosse Fortschritte. Bis zu dem Schweizerwalzerthema ist Alles so edel, so planmässig, gesang- und gefühlvoll, dass wir wahre Freude daran gehabt haben. Der Donizetti'sche Walzer ist trivial. Dennoch dürfen wir dieses Stück für eine Unterhaltungscomposition als sehr gelungen und effectvoll bezeichnen. Die hierin vorkommenden Stichfehler, Seite 3, Tact 25, und Seite 8, Tact 16, wo vor *e* das *b* vergessen ist, sind leicht zu verbessern. — Die vier freundlichen Galops, Op. 5, machen keinen Anspruch auf Kunstwerth, verdienen aber doch als eine Unterhaltungsgabe freundliche Aufnahme. — Die Fantaisie et Variations brillantes, Op. 6, wenn auch Morceau instructif betitelt und als solches in den Variationen behandelt, sind nicht aus einem Gusse. Die ersten Tacte des Thema sind einem berühmten schönen Thema ähnlich. Die erste Variation ist zu risquant. So schön die dritte ist, so möchte Referent den Schluss des zweiten und den Anfang des dritten Tactes doch nicht in Schutz nehmen. Nichtssagend erscheint Referenten ferner das Più mosso und die dreizehnte Seite.

Diese Compositionen werden ihre Liebhaber finden und sie verdienen es. Unsere Bemerkungen möge der junge Componist beherzigen und nicht unwillig darüber werden. Wir wiederholen es, dass er Beachtung verdient, und werden uns freuen, ihm wieder zu begegnen. Die ehrenwerthe Verlagshandlung verdient Dank für die Publication dieser Compositionen.

Variations brillantes avec Finale alla Mazurka sur un thème italien pour le Pianoforte par *Th. Oesten*. Op. 8. Berlin, chez Ch. Paez. Pr. 15 Sgr.

Solchen Compositionen ist eigentlich mit der Anzeige ihres Erscheinens besser gedient, als durch eine Recension. Zu loben hat man gar nichts daran. Das Thema ist abgedroschen, die Variationen sind mit Haarzopf. Bringe uns doch Herr Oesten etwas, worüber sich reden lässt!

La Demande. Allegro caractéristique pour le Pianoforte par *Bertold Damcke*. Op. 16. Berlin, chez Ch. Paez. Pr. 25 Sgr.

Anders verhält es sich mit diesem jungen Componisten. Herr Damcke zieht doch wenigstens mit schwererem Geschütz in's Feld. Hier herrscht der Wille, etwas Gutes und Solides zu geben; tüchtige Studien und gute Vorbilder zeigen sich, und so nimmt der Verfasser uns gleich für sich ein. Referent kann nur wünschen, dass derselbe manchmal eleganter, geschmackvoller schriebe und der edlen Melodie und dem gefühlvollen Vortrage des Spielers mehr Raum in seinen Compositionen gebe. Wir empfehlen das correct und elegant gestochene Werkchen angelegentlich. Das Allegro erscheint uns etwas zu lang. Die Consequenz des Componisten mit dem durchgehenden *Dis* in der linken Hand (Seite 4, Tact 17 u. f.) will uns, beiläufig gesagt, nicht recht munden.

Als werthvolles Curiosum empfehlen wir:

Quatrième Concert pour le Pianoforte ou Orgue avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basses et 2 Hautbois, comp. par *G. Händel*, redigé par *Mortier de Fontaine*. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1¾ Thlr.

Wir erkennen gern das Verdienst, welches sich Bearbeiter und Verleger erworben haben, indem sie dieses Concert quasi der Vergessenheit entzogen; denn es bleibt immer merkwürdig, wie der grosse Händel für das Clavier schrieb und wie weit die Anforderungen der damaligen Claviercomponisten gingen. Herr Mortier de Fontaine ist als ein tüchtiger Clavierspieler bekannt, und hat namentlich bei seinem kürzlichen Anfenthalte in Berlin durch den Vortrag classischer Compositionen grossen Beifall geerntet. Als Herausgeber dieses Concerts hat er viel Pietät bewiesen, und sich nur Weniges hinzuzufügen erlaubt, was, wohlweislich durch kleine Noten angedeutet, auch weggelassen werden kann. Mögen sich viele Liebhaber zu diesem Concerte finden. Dem Bearbeiter, wie dem Verleger gebührt unser Dank.

Trois Morceaux de Salon, comp. par *F. Hiller*. Op. 29. No. 1. Bolero. Pr. 20 Ngr. No. 2. Rondeau napolitain. Pr. 25 Ngr. No. 3. Grande Valse. Pr. 20 Ngr. Leipzig, chez F. Hofmeister.

Diese galanten Arbeiten des tüchtigen Hiller sind als eine Bereicherung der Unterhaltungen für den Salon willkommen und sehr empfehlenswerth. Die Ausgabe ist schön, und der Verleger hat, was so selten ist, eng stechen lassen, und ist wenigstens bemüht gewesen, diese Werkchen nicht durch Vermehrung der Stichplatten zu vertheuern. Dass sie uns zu lang vorkommen, ist das Einzige, was wir auszusetzen haben. Etwas kürzer wäre

gewiss vortheilhafter gewesen. Der Bolero vermählt sich zu Zeiten mit der Polacca; jedenfalls ist aber daraus ein liebliches Kind entsprossen. Im Rondeau napolitain gefallen uns von Seite 4, Tact 21, an bis Seite 5, Tact 7, einige Härten nicht, obgleich wir das Bemühen des Componisten, dem fremdartigen Character treu zu bleiben, und seine Consequenz anerkennen müssen.

Fantaisie brillante sur la romance: „Le fil de la vierge" par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 170. Pr. 1 Thlr., und

Souvenirs de la „Sirène" (Opéra de *D. Auber*). Fantaisie pour le Piano par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 180. Pr. 25 Ngr. Beide bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Gefällig und wohlklingend, brillant und effectvoll, wie man es von Herrn Kalkbrenner in neuerer Zeit gewohnt ist. Früher fand man immer noch ein gewisses Etwas in seinen Compositionen, was seines berühmten Namens würdig war (wir enthalten uns jeder näheren Bezeichnung dieses „Etwas," und zeigen auf seinen trefflichen Zeitgenossen Moscheles hin, der immer noch wie ein Fels im Meere dasteht und uns in der kleinsten seiner Gaben den grossen Meister erkennen lässt); jetzt muss man das bei Herrn Kalkbrenner recht mühsam heraussuchen. Liebhabern werden diese „Souvenirs" aus der neuesten, mit grösstem Beifall aufgenommenen Oper Auber's „La Sirène" sehr willkommen sein, und, wenn sie so geschickt bearbeitet sind, wie dies hier geschehen ist, so müssen sie auch immer gern gesehen sein.

Grande Fantaisie pour le Piano sur un motif de Linda di Chamounix par *H. Herz*. Op. 138. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Eine weniger mysteriöse und zerrissene Introduction wäre uns lieber gewesen. Der Componist hätte es sich leichter machen können und damit wäre der Sache gewiss mehr gedient worden. Jeder Clavierspieler weiss übrigens, was er von einem neuen Opus des Herrn Herz zu erwarten hat. Das Thema ist das beliebte des Duetts zwischen Linda und Arthur, die Variationen sind höchst dankbar und brillant. Die Ausgabe ist so schön, wie wir sie aus der genannten Verlagshandlung zu sehen gewöhnt sind.

S. Thalberg: Grande Fantaisie sur l'Opéra: „Lucrezia Borgia" pour le Piano. Op. 50. 1 Thlr., und

— — Grande Fantaisie sur l'Opéra: „Semiramide." Op. 51. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Das Erscheinen neuer durch den vollendeten Vortrag des Meisters vielen Claviervirtuosen bereits liebgewordener Compositionen Thalberg's wird immer mit grosser Freude begrüsst. Da gibt es wieder zu studiren, da sucht man wiederum nach neuen Effecten, und man findet sie sicherlich. Das ist keine kleine Empfehlung; denn bei dem Heere der Nachbeter sucht man vergebens darnach.

Edouard Wolff: Op. 93. Bolero pour le Piano. 17½ Ngr.
— — Op. 96. Duo brillant à 4 mains. 25 Ngr.
— — Op. 97. Grande Valse originale. 20 Ngr.
Edouard Wolff: Op. 98. Fantaisie à 4 mains sur les plus jolis motifs de Dom Sebastien. 25 Ngr.
— — Op. 99. Grand Caprice sur des motifs de D. Sebastien. 25 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, und
E. Wolff: 8 nouvelles Polkas favorites. Liv. 1, cont. 4 Polkas. ½ Thlr. Liv. 2, cont. 4 Polkas. ½ Thlr. Berlin, chez Schlesinger.

sind mit Ausnahme des Op. 99, welches einen tüchtigen Spieler verlangt, sehr gut ausführbare, angenehme und effectvolle Compositionen und als nothwendige und nützliche Modeartikel gewiss empfehlenswerth. Wir wundern uns, dass Herr Wolff bereits auf Op. 100 gekommen ist.

Compositions de Salon (sans paroles) modernes et caractéristiques pour le Piano par *L. Köhler*. Op. 1. Leipzig, chez Gustave Brauns. Pr. 1 Thlr.

Dieses Heft enthält 1) Liebeslied. 2) Wiegenlied. 3) Glockenklingen. 4) Abendgesang. 5) Jagdlied. 6) Romanze und Etude. Es sind recht einfache, tief empfundene Lieder ohne Worte, in denen die bald in der rechten, bald in der linken Hand liegende oder zwischen beide vertheilte Melodie von Figuren umspielt wird, wie dies in der Mode ist. Wenn wir darin auch nichts durchaus Neues finden können, so sind doch diese sechs Stücke so geschmackvoll, so dankbar, so ohne Prätention, so bequem ausführbar und doch effectvoll, dass wir sie mit grosser Theilnahme gespielt haben und als das erste Werk eines neuen Componisten freudig begrüssen, um so mehr, als der Satz sauber und correct ist. Ein umfassenderes Urtheil über die Fähigkeit des jungen Mannes zu gewinnen, ist aus so einem Werkchen nicht möglich. Wir werden uns freuen, Herrn Köhler bald wieder zu begegnen. Die Ausgabe ist schön und die neue Verlagshandlung empfiehlt sich dadurch.

Möchten wir doch vom

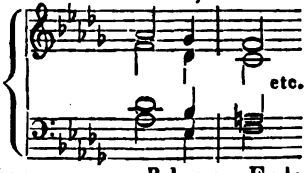
Nocturno pour Piano seul par *Robert Müller*. Op. 15. Pr. 12½ Ngr., und über die

Fantaisie pour le Pianoforte sur Lucia di Lammermoor par *R. Müller*. Op. 22. Leipzig, chez C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

eben so Rühmliches sagen können. Die Werke verrathen etwas den Dilettantismus. Betrachten wir das Nocturne näher. Die Bässe sind wenig natürlich und zuweilen hart; siehe Tact 4, das *b* im Basse. Tacte wie 14 und 15 behalten immer etwas Herbes für's Ohr; der 17. Tact ist überflüssig; die Tacte 2, 3, 4, Seite 4 sind sehr hart. Wie schön rund, harmonisch fliessend und melodisch schreibt der Componist Ende der vierten Seite von As dur an; sollte man nach der Unbeholfenheit im Anfange und den bis hierher gefundenen Härten nicht vermuthen, der Componist sei von hier an ein ganz anderer? Leider kehren aber die uns missfälligen Dinge gegen den Schluss unverändert wieder, aus denen wir Seite 8 noch die beiden letzten Tacte des Basses wegen, und die Härte Seite 9, Tact 8, hervorheben müssen. Als Stichfehler können wir nur Seite 3, Tact 3, das Auslassen des Violinschlüssels im Basse, anerkennen; gern hätten wir dies auch

auf das im vierten Tacte im Basse stehende *b* ausgedehnt, wenn es nicht später bei der Wiederholung eben so wiedergekehrt wäre. Das Nocturne ist bei alle dem sinnig und anziehend. Der Componist sei strenge gegen sich und wende grössere Feile an.

Alles, was wir in dem vorigen früheren Opus des Componisten gerügt haben, findet auch in Fantaisie, Op. 22, Anwendung. Der Componist ist noch nicht fest in den Schuhen. Stände es damit nicht so schlimm, so würden wir Freiheiten wie Tact 3



durchaus nicht rügen. Der Uebergang zum B dur am Ende der ersten Seite ist unbeholfen, und Licenzen, wie Seite 6, Tacte 21, 22, 23, dürfen wir nicht gestatten, wenn wir auch bei den Unreinheiten der drei vorhergehenden Tacte ein Auge zudrücken. In allem Uebrigen, was dazu gehört, um ein gegebenes Thema modern zu frisiren und mit einer Sauce piquante zu versehen, ist der Componist recht wohl zu Hause, und wir können ihm den guten Geschmack nicht absprechen. Unsere Ausstellungen gelten meistentheils seinen Harmoniekenntnissen. Der Laie, der immer an diesen Compositionen Gefallen finden wird, empfindet dieses glücklicherweise nicht; auch sind wir weit entfernt, durch unsere Ausstellungen der Verbreitung dieser Compositionen zu schaden; sie werden ihre Liebhaber finden. Die Ausstattung beider Werke ist vortrefflich.

Six Melodies pour le Piano par *Ed. Pirkhert*. Op. 9. Vienne, chez Pietro Mechetti qm. Carlo. Pr. 1 Fl. C.-M.

Wie wohl thun uns diese einfachen, innigen und characteristischen Compositionen! Es sind frische Veilchen, die, ohne erst grosser Empfehlungen zu bedürfen, recht bald ihren Duft verbreiten werden. Sie verdienen, recht bekannt zu werden. Dank dem freundlichen Blumenspender! 16.

Nachrichten.

Das Gesangfest zu Meissen den 6., 7. und 8. August 1844.

Das Gedeihen der grossen Gesangfeste, welche seit einigen Jahren in unserem lieben deutschen Vaterlande veranstaltet werden, kann Jeden, der es mit deutscher ernster Musik und deutschem Sinne gut meint, gewiss nur auf das Innigste erfreuen. Bieten sie doch Gelegenheit, nicht die Gaukeleien einzelner Virtuosen anzustaunen, die nur geeignet sind, den überreizten Nerven eines sich fein dünkenden Salonmenschen zu kitzeln, sondern die ewige, der heiligen Tonkunst inwohnende Macht und Gewalt zu erkennen, die den gesunden Sinn erhebt, das reine Herz erfreut und es zu den schönsten Regungen, ja zur heiligsten Andacht stimmt. Das eben ist ja der schönste und höchste Zweck der Musik, das zu erreichen strebten unsere grossen Meister; denn die schöne Kunst der Musik soll ja, wie alle ihre Schwestern, nicht nur zur Unterhaltung, sie soll zur Veredlung und Bildung des Menschengeschlechtes, zu seiner sittlichen Erhebung getrieben und gefördert werden.

So war denn auch in Meissen, das durch seine freundliche Lage, durch seinen herrlichen Dom sich so ganz für ein solches Gesangfest eignet, auch der Haupttag des Festes nur allein dem ernsten Gesange geweiht. Fast an 1000 Sänger, mehr als zwanzig verschiedenen Vereinen angehörig, hatten sich von fern und nahe eingestellt, das schöne Fest zu feiern; sie waren gekommen, nicht einen Wettkampf unter einander zu bestehen, der der Eitelkeit des Siegers Spielraum gewähren könne, sondern einmüthig als ein brüderlich verbundenes Ganzes nach dem vorgesteckten Ziele zu streben. Und dieses Ziel, so verschiedenartig die Kräfte waren, die sich hier vereinigt hatten, es ist errungen worden, und wohl Keiner wird unbefriedigt der Heimath wieder zugezogen sein.

Schon am 6. Aug. kamen die Sänger schaarenweise herbeigezogen, und wurden so herzlich und gastfrei aufgenommen, die ganze Stadt nahm einen so regen Theil an dem Feste, dass sich die heiterste, froheste Stimmung jedes Einzelnen, und also auch der Gesammtheit bemeistern musste, die sich, wie es bei dem Sänger ja nicht anders sein kann, neben dem herzlichen Worte auch gleich in heiteren Gesängen, von denen Strassen und Markt ertönten, zu erkennen gab. Fröhliche, festliche Gesichter überall; man glaubte sich der gewohnten Welt mit ihren steifen Convenienzen entrückt; die Fremdesten waren wie alte Bekannte und Freunde; einen solchen Zauber hatte die freundliche Muse des Gesanges über Alles verbreitet. Nachmittags versammelten sich die Sänger zur Probe im Dome der Albertusburg.

Der alte würdige *Schneider* aus Dessau und Capellmeister *Reissiger* aus Dresden waren von den Ordnern des Festes, unter denen der nur zu bescheidene verdienstvolle Musikdirector *Hartmann* besonders genannt zu werden verdient, eingeladen worden, nicht nur für das Fest neue Werke zu liefern, sondern auch die Aufführung dieser und mehrerer anderer zu leiten. Beide waren gern und willig dem doppelten Rufe gefolgt, und so das nachstehende Programm für die geistliche Aufführung am 7. entstanden:

1) Choral: Befiehl du deine Wege, vierstimmig ausgesetzt von MD. *Hartmann*.
2) Psalm: Der Herr ist Gott, von *F. W. Berner*.
3) Hymne nach dem 23. Psalm: Gott sorgt für mich, von CM. *Reissiger*.
4) Hymne: Wo ist, so weit die Schöpfung reicht, von *Neithardt*.
5) Motette von *Bernhard Klein*: Ich danke dem Herrn.
6) Der 103. Psalm: Lobe den Herrn meine Seele, componirt von MD. *Schladebach*.
7) Der 67. Psalm: Gott sei uns gnädig, von *Fr. Schneider*.

Schon der schöne Choral, welcher diese Aufführung in der würdigsten Weise einleitete, musste auf die zahlreich herbeigekommenen Zuhörer nicht nur — die grosse Kirche war übervoll —, sondern auch auf jeden Mitwirkenden den erhebendsten Eindruck machen; denn in dem

vollen Chore, und waren auch viele darunter nicht eben grosse Sänger, in diesem tausendstimmigen Gebete liegt eine Macht und Andacht, die sich nur fühlen, nicht beschreiben lässt. Dazu dieser herrliche Dom in seinem reinen gothischen Style, mit seinen wunderbaren schlanken Pfeilern und zierlichen Bögen, mit dem seltenen Einklang, der in allen seinen Theilen herrscht und ihn so zu einem der schönsten Denkmale altdeutscher Baukunst erhebt — da wurden die Herzen weit; heilige Andacht zog in jedes Gemüth, und zum frommen Gebete wurde die Leistung der Kunst.

Nur eine historische Notiz sollen diese Zeilen von dem Feste geben, nicht eine Kritik der gewählten Werke oder ihrer Ausführung, denn theils würde solche nach einmaligem Anhören nicht möglich und recht sein, theils gesteht Referent ganz ehrlich, dass er zu sehr von dem Ganzen ergriffen war, zu sehr in dem Gesammtgenuss volle Befriedigung fand, als dass er sich dieselbe durch besonderes Aufmerken auf Einzelnheiten hätte stören mögen. So sei nur erwähnt, dass der einfache *Berner*'sche Psalm, die *Reissiger*'sche Hymne, und *Schneider's* würdiger Schlussstein des Ganzen den grössten Eindruck machten. Der gewiss überaus schätzbaren *B. Klein*'schen Composition traten, namentlich bei dem figurenreichen Schlusssatze, die akustischen Verhältnisse des Domes, die ein starkes Nachballen des Tones mit sich bringen, störend in den Weg. Das *Neithardt*'sche Werk wäre wohl besser aus dem Programme geblieben, und eben so hätte wohl MD. *Schladebach* besser gethan, seine Composition zurückzuziehen, die, zumal die Solosänger und die Mitglieder der Dresdner Vereine von ihm abfielen, nur theilweise gemacht, und so in ihrer Zerrissenheit unmöglich einen günstigen Eindruck hervorbringen konnte. Um so besser war es, dass der *Schneider*'sche Psalm den Schluss bildete, in dem sich wieder der alte vielerprobte und erfahrene Meister in seiner ganzen, noch immer jugendlichen Kraft und Würde zeigte. Möge ihm noch lange die Freude werden, zu sehen, wie der Baum des Männergesanges, den er so treu gepflegt, wie die grossen Gesangfeste, die ihm vor Allen ihre Entstehung und Pflege danken, gedeihen; noch lange mit gerechtem Stolze sehen, wie Alles sich beeifert, den würdigen Führer zu erkennen, zu ehren, und solches in lautem Jubel kund zu thun, wo er auch seinen Jüngern sich zeige.

Nach solch' ernster Feier war der zweite Tag dem heitern geselligen Beisammensein, der Ausführung weltlicher Lieder gewidmet. Auch für diesen Tag hatten die Festordner von verschiedenen, namentlich Dresdner und Leipziger Componisten sich neue Gesänge verschafft, um solche theils auf dem Markte, theils auf einem gemeinsamen Spaziergange, der nach dem Schlosse Siebeneichen und dem romantisch gelegenen Buschbad führte, zu singen; doch wollte die Wahl dieser Lieder nicht allgemein ansprechen; was wohl um so natürlicher war, als an diese Gattung vierstimmiger Lieder von den einzelnen Vereinen, je nach ihrer künstlerischen Befähigung und inneren Zusammensetzung, gar zu verschiedene Ansprüche gemacht werden, und es selbst dem genialsten Meister schwer fallen möchte, hierin Allen zu genügen. Immerhin ist die freundliche Sorge des Comité und die Bereitwilligkeit der Meister, die so gern ihren Theil zum Gelingen des Ganzen beitrugen, nur mit grossem Danke anzuerkennen.

Einen längeren Ruhepunct fand die Masse der Sänger und das zahlreiche Publicum, das ihnen folgte, auf der sogenannten Schiesswiese, wo sich dem Programm nach die einzelnen Vereine in besonderen selbstgewählten Gesängen zeigen sollten. Leider aber wurde dieser Theil des Festes von dem bisher herrlichen Wetter nicht begünstigt; Regen floss in Strömen herab, und konnte derselbe auch die Heiterkeit nicht stören, so verscheuchte er doch aus der herrlichen Natur in die dumpfen Zelte und Salons, für die vorsichtiger Weise gesorgt war. So kam es wohl auch, dass von mehr als zwanzig Vereinen, welche an dem Feste Theil nahmen, nur sieben oder acht sich producirten, von denen die vereinigten *Zöllner*'schen Vereine aus Leipzig, durch den kecken, kernigen Humor der Lieder, die sie vortrugen, und ihre Präcision sich den lautesten Beifall erwarben, der, wenn auch minder laut, doch vollkommen gerecht, sich auch für den Paulinerverein und die Dresdener aussprach. In Bezug auf Letztere kann sich inzwischen Referent nicht enthalten, ihnen zum bittern Vorwurf zu machen, dass sie, bei einem deutschen Gesangfeste, ein aus *französischen* Opern arrangirtes Potpourri vortrugen. Und wäre es auch noch so gewandt compilirt: das wollte uns zum deutschen Feste nicht passen!

Am Schlusse des dritten Tages versammelte sich die ganze Sängerwelt auf dem festlich geschmückten Gewandhaussaale bei einem einfachen aber frohen Mahle, wo manches schöne Wort die heitere und dankbare Stimmung der Wirthe wie der Gäste kund gab.

Schliesslich sei nun nochmals der wirklich ausserordentlichen Freundlichkeit und Gastlichkeit erwähnt, mit welcher die Sänger in Meissen aufgenommen und bewirthet wurden, und Allen denen, die zur Bereitung, Ausführung und Gelingen des schönen Festes beitrugen, der herzlichste Dank gebracht. —*d*—

Paris, im Juni. (Eingesandt.) Eine der vorzüglichsten Erscheinungen in der musikalischen Sphäre der jüngsten Saison ist die unter der Leitung des Fürsten von der Moskwa entstandene Concertgesellschaft. Sie nimmt unstreitig unter den Dilettantenvereinen die erste Stelle ein. Ein besonderer Vorzug dieser Concerte besteht darin, dass sie die selteneren Tonwerke alter Meister an's Licht ziehen, und ein anderer darin, dass sie jungen Talenten Gelegenheit geben, sich vor einem höchst gebildeten Auditorium zu entwickeln. Unter den Letzteren hat sich besonders in dieser Saison eine Deutsche als Sängerin hervorgethan. Fräul. *v. Rüplin* aus Constanz, welche bereits im vorigen Winter in Privatconcerten Vorzügliches leistete, erfreute sich diesmal in den Concerten des Fürsten von der Moskwa der glänzendsten Anerkennung, wie sie selten einer fremden Dilettantin zu Theil wird. Ihre volltönende und umfangreiche Stimme wurde in der italienischen Schule gebildet: sie ist eine Schülerin des *Lablache*; in ihren Gesängen vereinigt sie die Grazie und sorgfältige Reinheit der Italiener mit jener Tiefe und Kraft der Empfindung, welche dem deutschen Gesange vor jenem

aller anderen Nationen eine dauernde Wirkung auf die Seele des Zuhörers sichert. Der Beifall, welchen Fräul. *v. Rüplin* in der Concertgesellschaft erntete, verdoppelte sich in dem von ihr veranstalteten Privatconcerte im Salon *Erard*. Auch die königl. Familie wollte den Gesang der allgerühmten jungen Sängerin vernehmen; die Letztere wurde zu einer der Soirées gezogen, welche die Königin zu Ehren der Herzogin von Kent veranstaltete, und erntete dort den höchsten Beifall.

Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italiens vom Januar bis Juni dieses Jahres.

(Beschluss.)

Von anderen Ländern.

Bona (Nordafrika). Bellini's Beatrice machte Furore. Die beiden Prime Donne Tagliano und Lagomarino (welche Berühmtheiten!), Tenor Brambilla und Bassist Galberti waren ihre Priester; der Tenor der Beste. Bis zu Anfang des Frühlings wurde noch Torquato Tasso und Matilde Shabran gegeben.

Constantinopel. Die gegebenen Opern waren, von Donizetti: Anna Bolena, Marino Faliero, Elisir, Ajo; Mosé von Rossini, Straniera von Bellini, Chiara di Rosenberg von Ricci. Sänger: Prime Donne Fanti (Annunziata), Righini; Tenor Lanzoni; Buffo Lipparini-Negri, und Bassist Sansoni. Aufnahme: nicht die glänzendste.

Corfu. Mercadante's Briganti, die nirgends gefallen, machten wunderbarerweise hier Glück mit der Cuzzani, dem Tenor Forti und Bassisten Pellegrini. Anfangs März gab die Costa Rossini's Cenerentola zu ihrem Benefiz, das sehr glänzend ausfiel.

Fiume (Ungarn). Donizetti's in der Faste hier gegebener Roberto d'Evreux, worin die Rusmini-Solera, die Lega, Tenor Miraglia und Bassist Dall' Asta, im Ganzen eine nicht üble Gesellschaft, wirkten, fand wenig Anklang. Bellini's Puritani, in welchen Buffo Demi sang, und Nicolai's Templario gingen viel besser. Der aus diesen Blättern bekannte Gatte der Prima Donna, Herr Solera, Dichter und Componist, gab am 15. Mai eine Accademia di poesia estemporanea; in der Zwischenzeit spielte die Bande des k. k. Regiments Gollner.

Lissabon. Donizetti's Maria Stuarda, die in ganz Italien Fiasco gemacht, in Mailand nur eine einzige Vorstellung erlebte, hat hier mit der Rossi-Garcia gefallen. Nini's Virginia, die blos in ihrem Geburtsorte Genua, sonst nirgends in Italien Anklang gefunden, hatte denselben Erfolg. Benannte Prima Donna gefällt aber auch hier ungemein.

Donizetti, der seinen Dom Sebastiano der Königin von Portugal dedicirte, erhielt von derselben den Orden da imacolata Concepção de Villa Viçosa.

Moscau. Rubini mit der Prima Donna Assandri und Bassisten Tamburini gaben hier im März und April musikalische Academieen mit vielem Beifalle, darauf ebenso zu Riga und Königsberg.

Herr *P. Negri*, gewesener Impresario der italienischen Opern zu Copenhagen, Berlin und Warschau, ist es in derselben Eigenschaft in dieser zweiten Hauptstadt Russlands während des nächsten Herbstes und Carnevals.

Newyork. Verdi's Lombardi haben hier unlängst Enthusiasmus erregt.

Odessa. Unter der Leitung des famösen Ricci wurde hier am 23. April das Theater mit den Due Figaro del Maestro Speranza eröffnet, worin die Polani, die Scalese, Tenor Ramoni und die Bassisten Scalese und Fiori Beifall fanden. Donizetti's Figlia del Reggimento machte Fiasco, dessen Lucia mit der Secci-Corsi und Tenor Vitali hingegen Furore. Ricci componirt hier eine neue Oper (sagt man) und kehrt dann nach Triest zurück.

Petersburg. Der Millionär Rubini, der bald andere grosse Schätze aus Russland bringen wird, ist nach Wien und anderwärts, um für die hiesige italienische Oper Virtuosi zu recrutiren. Bereits hat er in Oesterreichs Hauptstadt den Buffo Rovere für sie engagirt.

Smyrna. Die hiesige italienische Oper befindet sich ziemlich wohl. Die beiden Prime Donne, die Cavalli und Garofoli, Tenor Montani und Bassist Giani haben Donizetti's Parisina, Anna Bolena und Ricci's Chiara di Rosenberg mit gutem Erfolge gegeben.

Zara. Nachdem Fioravanti's Columella mit der Mazza, den Herren Cervati, Bastogi und Lodetti glücklich die Breter passirt, gab man die von Herrn Mazza für's Mailänder Theater Re mit keinem günstigen Erfolge componirte Oper Leucadia, die hier weit glücklicher war.

Ankündigungen.

Bei **Joh. André** in Offenbach sind erschienen:

Sechs Gesänge
für vier Männerstimmen
componirt von
Ferd. Hiller.
28. Werk. Preis der Partitur 20 Ngr. Preis jeder einzelnen Stimme 2½ Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage von **Carl Paez** in Berlin.

Damcke, B., La Demande. Allegro charactéristique pour le Piano. Op. 16. 25 Sgr.

Mayer, Charles (à St. Petersbourg), Deux grandes Etudes de Concert pour le Piano. Op. 73. 1 Thlr.

Truhn, H., Herzog Otto's Liebe; Poesie von Wolfg. Müller, in Musik gesetzt für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38. 20 Sgr.

Bei der Capelle der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich sind auf 1. October 1844 die beiden Stellen eines Violinisten und eines Oboisten frei. Darauf Reflectirende sollen erste Partieen spielen können. Der Jahrgehalt ist 330 Fl. rhein., viele Zeit bleibt frei für andere nützliche Beschäftigung. Man wendet sich in frankirten Briefen an die Concertdirection der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten August. № 35. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Die Pariser Musik im Sommer. — Das Riesenconcert. — Berlioz. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Dr. *C. Löwe:* Die Festzeiten. Geistliches Oratorium in drei Abtheilungen. Op. 66. Partitur und Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis der Partitur 10 Fl. 48 Kr., des Clavierauszugs 7 Fl. 12 Kr.

(Angezeigt von Gustav Nauenburg.)

Löwe ist ohne Zweifel einer der reichbegabtesten und genialsten Tondichter neuerer Zeit; er besitzt namentlich ein bedeutendes Talent für musikalisch-poetische Characteristik, und hat die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes in den verschiedensten Kunstformen mit männlicher Energie und vielem Glücke betreten; es kann hier nicht die Absicht sein, dies in umfassender Weise darzuthun, wir verweisen somit auf einen früheren Aufsatz in der neuen Zeitschrift für Musik 1835, Band 3, No. 25 und 26, wo der Verfasser dieser Anzeige Löwe's Wirken ausführlich gewürdigt hat. Obiges (fälschlich so benannte) Oratorium weicht von seinen Geschwistern wesentlich ab; der Componist hat nämlich früher vorzugsweise das dramatisirte Oratorium cultivirt; leider erscheint aber gerade diese Kunstgattung ohne mimische Kunst und Skenopöie nur als ein halbes Werk von halber Kraft; sobald nämlich die Charactere in Situationen vorgeführt werden, welche der ausführende Concertsänger nicht durch musikalische Kunst in ihrer Totalität wiederzugeben vermag, überschreiten sie die Grenzen des Concertgesanges, und sind im Oratorium unzulässig. Diese Unzulässigkeit bedarf keines weiteren Erweises, denn nur das gehört einer Gattung an, was auch in der Gattung möglicher Weise vollkommen geleistet werden kann. Niemals aber wird ein Concertsänger Situationen darzustellen vermögen, welche nur durch plastisch-mimische Kunst ihre volle Bedeutung und Wirkung erhalten. Löwe's frühere Oratorien (und namentlich seine in vielfacher Rücksicht geniale „Zerstörung von Jerusalem") sind aber überreich an solchen Situationen; ich erinnere z. B. nur an die Sterbescene der Berenice „So soll ich von dem Hügel hier" u. s. w.; jede denkende und tieffühlende Sängerin wird hier zu dem Bewusstsein kommen, dass sie das, was sie im innersten Herzen fühlt, ohne plastisch-mimische Kunst nicht darzustellen vermag. In den „Festzeiten" hat der Componist diese Oratorienform verlassen; wir meinen nun aus Gründen, dass das in Rede stehende Werk gar kein Oratorium genannt werden kann; es handelt sich hier nicht blos um die Benennung, denn die Beurtheilung muss nothwendig von einem andern Standpuncte aus eine wesentlich andere werden. Die Kunsttheorie stellt den Satz auf: „Man kann ohne Anstand jedes zur Verehrung des höchsten Wesens bestimmte und irgend eine religiöse Empfindung als Hauptsache bezweckende Tonstück, Kirchenmusik, und den Styl, in welchem jedes solcher Tonstücke geschrieben sein muss, Kirchenstyl nennen" — allein dies ist keinesweges richtig; Kirchenmusik muss zwar allemal religiöse Musik sein, religiöse Musik braucht aber durchaus nicht Kirchenmusik zu sein, sie wird es nur dann, wenn sie sowohl dem Texte als der musikalischen Behandlung nach passend in den kirchlichen Cultus aufgenommen werden kann und die würdevolle Einfachheit besitzt, welche auf eine ganze christliche Kirchengemeinde erbaulich wirkt. Die Gebete in Weber's Freischütz, Oberon, in Lindpaintner's Vampyr, in Marschner's Templer, in Méhul's Joseph u. s. w. sind rein religiös, obwohl nichts weniger als Kirchenmusik. Dies ist nicht nur für die productive Kunst, sondern auch für die Kunstkritik von höchster Wichtigkeit; beurtheilt man alle religiöse Musik nach den Grundsätzen der Kirchenmusik — wie dies leider nur zu oft geschieht — so begeht man das grösste Unrecht an dem Werke und am Componisten; namentlich muss unser von Händel an bis heute ausgebildetes Oratorium nach anderen Grundsätzen beurtheilt werden, denn es ist keine Kirchen-, sondern rein religiöse Concertmusik. Das Oratorium kann seiner Natur nach nicht in unsern kirchlichen Cultus aufgenommen werden; es hat einen künstlerisch religiösen Zweck und ist rein unabhängig vom kirchlichen Ritus. Ein Adam und eine Eva, ein Raphael und Gabriel, ein Satanas, ein Judas Ischariot, ein Salomo, Saul, Harapha, Pharao, David, Jephta, Flavius Josephus, Jessius Florus u. s. w. gehört als handelnder Character schlechterdings nicht in unsere christliche Kirchenversammlung; — ist dies erlaubt und passend, so kann man eben so gut Lessing's Nathan den Weisen, den Mönch vom Libanon, Werner's M. Luther u. s. w. vor der versammelten Kirchengemeinde ohne Costüm vorlesen lassen. Die gemischte Gemeinde, durch Religion, Vernunft und Gewissen zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung berufen, hat als Kirchengesellschaft ein Recht, zu fordern, dass der Cultus ihrer geistigen Receptivität vollkommen angemessen sei.

Daraus folgt nothwendig, dass der Kirchengesang, als Theil des Cultus, sowohl da, wo die Gemeinde selbst activ ist, als da, wo sie sich durch Gesang erbauen lässt, vor allen Dingen echt populär sei, d. h. dass die Melodieen leicht fasslich, eindringlich, möglichst einfach, und dabei doch wahrhaft erbaulich und würdig seien. Wo nun der Gesang als eigentliche Kunst auftritt, d. h. wo die Gemeinde durch kunstgebildete Sänger erbaut werden soll, da muss auch die Theorie höhere Kunstforderungen stellen, da darf sich die Kirchenmusik von der Arie an bis zum polyphonischen Kunstchore entäussern, doch muss hier textgemässe Cantabilität, gefühlvoller Wortausdruck, charactervolle Melodie vorherrschen. Die harmonisch-technische Kunst darf sich nur in so fern geltend machen, als sie Mittel zum Zwecke ist, d. h. als sie die Erbauung der zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung berufenen Gemeinde befördert, auch nie so complicirt sein, dass sie die Receptivität der gemischten Versammlung übersteigt. Ihr Grundcharacter ist Schönheit, Würde und möglichste Einfachheit. Von diesem Standpuncte aus betrachtet sind nun Löwe's „Festzeiten" im allereigentlichsten Sinne Kirchenmusik, christlich-protestantische Kirchenmusik, die nicht blos in den Cultus der christlichen Festgottesdienste aufgenommen werden kann, nein — die durch den kirchlichen Ritus recht eigentlich hervorgerufen worden ist; darum sagt auch der Componist im Vorworte: „Die Zeit der Composition dieses Werkes reicht von 1825 bis 1836. Das Werk kann eben so wohl als ein Ganzes, als auch seinen einzelnen acht Abtheilungen nach als Kirchenmusik aufgeführt werden." — Ich meine aber geradezu, dass die achtungswerthe Gabe des trefflichen Löwe vorzugsweise den wahren Zweck erfüllt, wenn sie nicht als „Oratorium in einem Kirchenconcerte," sondern nach den verschiedenen Abtheilungen beim jedesmaligen Festgottesdienste zum Heil und Segen der Gemeinde in Anwendung gebracht wird; es würde das Werk auch viel passender: „Kirchenmusik zu den Festzeiten der christlichen Gemeinde" benannt werden können, da der Begriff des „Oratoriums" ganz andere Forderungen und ganz andern Zweck bedingt. — Die erste Abtheilung besteht nun aus Advent und Weihnachten; die zweite aus Fasten, Charfreitag und Ostern; die dritte aus Himmelfahrt und Pfingsten mit Anschluss an Trinitatis. Die Worte sind grösstentheils der heiligen Schrift entlehnt, nach Berathung mit Geistlichen und geistlichen Dichtern. Um es aufzuführen, sind ausser dem Chore nur vier Solostimmen erforderlich, da die Einführung von Personen wegen des überreichen Stoffes nicht nothwendig schien. Wo die Orchestermittel nicht ausreichen sollten, da kann das Werk auch mit dem blosen Orgelauszuge aufgeführt werden; schon diese Einrichtung wird zur Verbreitung der Composition in den verschiedenen christlichen Gemeinden ganz wesentlich beitragen. Der Adventstext geht einleitend von den frühesten Prophezeihungen des alten Testaments aus, und rückt der Geburt des Messias durch immer bestimmter werdende Weissagungen näher, bis zum letzten Propheten Maleachi, von welchem an die Prophezeihungen schweigen. Die Sehnsucht aller Völker in dieser Zeit, besonders aber der Heiden, ist in der Stelle des Jesaias: „Ach, dass du den Himmel zerrissest" ausgesprochen. Die christliche, heutige Adventsfreude spricht der Chor aus: „Lasst eure Zweige sprossen," welche sich in dem Chorale der „klugen Jungfrauen," „Wachet auf" dem Weihnachtsfeste eng anschliesst. Weihnachten beginnt mit der Verkündigung (welcher hier der Choral: „Vom Himmel hoch" zum Grunde liegt) und dem Gloria der Engel. Diesem schliesst sich hier die Anbetung der Hirten bei der Krippe zu Bethlehem, dieser die Anbetung der morgenländischen Könige an. Das Magnificat ist mit dem Dankgebete des Simeon zu einem Duette verbunden, worauf das Evangelium des dritten Weihnachtsfeiertages Joh. 1 abschliesst. Zur Verbindung des ersten und zweiten Theiles hat der Componist das in der römischen Kirche unter dem Namen: „Improperia" bekannte Gedicht (a Capella) gewählt. In der Osterzeit sind die sämmtlichen vier Evangelisten zum Grunde gelegt, mit Einflechtung des Chorals: „Christ ist erstanden!" — Der Himmelfahrtstext zieht noch ausser der Quelle, der Apostelgeschichte, zwei auf dieses Fest vorzugsweise bezügliche messianische Psalmen, so wie zwei paulinische Aussprüche in sein Gebiet. Das Pfingstfest beginnt mit der messianischen Stelle des Jesaias 44, 2, während der Chor das Veni singt. Nach der Apostelgeschichte wird die Ausgiessung des heiligen Geistes als Stiftung der ersten christlichen Gemeine angenommen, welche der Sopran erzählt und die alleinige Arie einleitet: „Hier komm' ich, mein Hirte." Sollte man die Trinitatismusik von der Pfingstmusik trennen wollen, so wiederholt man am Schluss der Arie den Choral des Anfangs, „Komm," in welchem dann das Bassrecitativ wegbleibt und der Choral sogleich mit dem dritten und vierten Viertel der Melodie anhebt. — So viel über die Einrichtung des Werkes, das alle musikalischen Kirchenvorstände Deutschlands zum Heil und Segen der Gemeinden an den Festtagen aufführen mögen. Leider stehen die gewöhnlichen Kirchenmusiken oft in gar keinem Zusammenhange mit der Festfeier; Löwe hat sich ein neues Verdienst um Kunst und Kirche erworben; möge er andere berufene Kirchencomponisten zu gleichem Streben anregen, damit die protestantische Kirche einen heiligen Schmuck bewahre, der für christliche Gemüther eben so wesentlich und nothwendig ist, wie die salbungsvolle Rede für den Geist. — Die äussere Ausstattung des Clavierauszugs ist schön; die Partitur erscheint als Facsimile. Der Preis wie gewöhnlich.

Heitere Lieder für vierstimmigen Männergesang von *A. Schäffer*. Op. 8. 3. Heft. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Die früheren Hefte wurden Referenten nicht bekannt; das hier gebotene enthält nur ein Gesangstück, „Die Eisenbahn," gedichtet von O. Reich — ein harmloser Scherz, an welchem eine gutgelaunte Männerschaar, in Ermangelung eines geistreicheren Stoffes, sich einige Minuten wohl erfreuen mag. Die fröhlichen Reisenden werden blitzschnell nach Dresden, Prag und Wien spedirt (man sieht, die Phantasie des Dichters greift der frohen Zukunft mächtig vor!); von jeder der genannten Städte wird in raschen Umrissen eine Localschilderung gegeben. Das in der Dichtung markirte Idiom dieser drei Städte

wird wohl das Beste thun müssen, wenn die rapportirende Solostelle nicht gar zu matt erscheinen soll; der Componist hat gar zu wenig dafür gethan. — Die Schlusspointe wird weder in Worten, noch in Tönen besonderen Anklang finden.

Männerchor-Gesänge und Quartetten von *C. G. Reissiger*. Op. 176. Zweite Sammlung. Erstes Heft. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Nach der eben besprochenen Hausmannskost wird diese Sängergabe trefflich munden. Die Sammlung enthält vier Gesänge; wenn sie auch nicht zu den vorzüglichsten und glücklichsten des fleissigen Componisten gehören, zeugen sie doch sämmtlich von seiner frischen Auffassungskraft und ganz besonders von seiner Gewandtheit in der Formgebung. Ueberraschende Geistesblitze und jene unwiderstehlich hinreissende Züge der Genialität bietet das harmlose Werkchen wohl nicht; aber eine gewinnende Natürlichkeit, ein sicheres Auffassen und Festhalten in Ton und Form, munteres Leben und gemüthliches Anregen. — Diese Eigenschaften sind jedem einzelnen der hier gebotenen Gesänge in erfreulichster Weise aufgedrückt.

Das heitere Lied von Hoffmann von Fallersleben: „Nur in Deutschland!“ klingt schon in verschiedenen Weisen durch das deutsche Vaterland (wie denn überhaupt seine Lieder auf Aller Lippen sind); die neue Belebung der geistesfrischen Dichtung durch das Talent Reissiger's ist sehr geeignet, sie auf Flügeln des Gesanges weiter zu tragen. Wie überhaupt der Ton des Liedes, auch in Anwendung der verschiedenen Rhythmen, recht gut getroffen ist, so wird vorzüglich der lebhafte, durch den Chor bestätigte und erweiterte Refrain den Eindruck des Ganzen sichern.

Der zweite Gesang: „Was mir wohl übrig bliebe,“ (ebenfalls von Hoffmann von Fallersleben gedichtet) hat, bei vielem Gewöhnlichen, doch eine gewisse Wärme, die den Mangel eines höhern Gefühls weniger hervortreten lässt. Die Abwechselung und Verbindung zwischen Chor und Solostimmen, sind auch die Gedanken gerade hier nicht von bedeutendem Gehalte, thun doch dem Ganzen wohl, und heben besonders den Schluss vortheilhaft hervor. Die zweite Solostelle bis zum Wiedereintritt des Chors hätte füglich etwas mehr Innerlichkeit erhalten können; namentlich stört uns dabei die Trockenheit des fünften bis siebenten Tactes.

„Die Geisterstunde“ von Geisheim bildet eine neue Variante der bekannten Unterhaltung mit dem Nachtwächter. Die Anwendung der noch immer beliebten Brummstimmen ist hier von guter Wirkung; die Unabhängigkeit der begleitenden Stimmen von der Solostimme hätte indess noch besser bewahrt werden können. Auch möchte wohl die Declamation der Worte: „Nachtwächter, ei!“ leicht zu verbessern gewesen sein, etwa durch successives Einsetzen der einzelnen Stimmen, oder vermittelst Trennung der Worte durch eine Pause, während nun aus beiden Worten eine „Nachtwächterei“ wird.

No. 4 schildert die Vorzüge und den wünschenswerthen (etwas problematischen) Besitz des Heidelberger Fasses. Die Musik dazu bewegt sich in ansprechender Weise und in fröhlicher Laune, ohne sich jedoch zu wahrhaft geistreichem Humor zu erheben. — Es ergibt sich demnach aus unseren Bemerkungen, dass die neue Gabe des wackern Componisten den Liedertafeln gewiss willkommenen Unterhaltungsstoff gewähren wird, ohne jedoch auf das Prädicat: „vorzüglich“ Ansprüche zu machen, wie es so viele seiner Compositionen dieser Gattung verdienen; die vier Gesänge, die wir in kurzen Andeutungen unparteiisch besprachen, werden gefallen, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu machen.

Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von *J. W. Kalliwoda*. Op. 124. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Es ist eine erfreuliche Wahrnehmung, dass in der neuesten Zeit auch die interessante Gattung des gemischten vierstimmigen Gesanges, dem fast übermächtigen Männergesange gegenüber, von vorzüglichen Componisten durch neuen Stoff belebt und bereichert wird. Auch diesen anmuthigen Beitrag heissen wir gern willkommen, und dürfen ihn mit Ueberzeugung als ansprechend und gelungen empfehlen. Gemüthlich und wohlthuend bewegen sich diese Gesänge in einer so einfachen Natürlichkeit und Klarheit, dass sie schnell den Weg zum Herzen finden. Sind sie auch nicht alle von gleichem Werthe, so bietet doch jedes einzelne Stück manchen anmuthigen, gewinnenden Zug, so wie auch die Auffassung im Allgemeinen zu rühmen ist. Das erste, ausgeführteste Stück dieser Sammlung, „Lenzverjüngung,“ ist zugleich das vorzüglichste. — Schon die Mannichfaltigkeit, die sich darin auf so erfreuliche Weise entfaltet, zeichnet es vor den anderen vortheilhaft aus. Ja es bekommt durch die selbständig hervortretenden vier Stimmen, im Gegensatze zur blosen Begleitung der Melodie, etwas Dramatisches und Belebtes, wodurch es ungemein anziehend wird. — Aehnlichen Bau und Ideengang hat der dritte Gesang: „Frühlingsfeier,“ doch ist die Conception nicht so frisch und eigenthümlich, man sieht es dem Ganzen an, dass es der Componist nicht nach einem geistigen Complex, sondern mehr nach seinen einzelnen Theilen und Sätzen bearbeitet hat.

In Ton und Haltung hat wieder der zweite Gesang mit dem vierten Aehnlichkeit; auch sind beide als „Abendlied“ bezeichnet. Von diesen beiden geben wir dem letzten den Vorzug. In No. 2 schreiten die Stimmen fast ermüdend in gleicher Weise fort, was allerdings die Auffassung erleichtert, aber das Interesse keineswegs erhöht. Einige Dehnungen, wie z. B. auf „Gruss“ und „Schwan“ machen eine unangenehme Wirkung. Im vorletzten Tacte auf S. 9 der Partitur erscheint es als Härte, wenn nach dem Schlusse in Fmoll die vier Stimmen unisono mit *es* eintreten. Ein harmonischer Uebergang, etwa durch die erste Umkehrung des Septimenaccordes, wäre gewiss milder und auch bezeichnender gewesen.

Die Gesänge bieten übrigens den Sängern nicht die mindeste Schwierigkeit; nur eine genaue Beobachtung der sorgsam bezeichneten Vortragsweise wird zu wirksamer Ausführung erforderlich sein.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *B. Molique*. Op. 23. Zweite Sammlung der Lieder. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. Preis 16 Ggr.

Sinnige Wahl der Dichtungen, gewandte und geschmackvolle Führung der, wenn auch nicht eben überraschenden, doch wohlthuenden Melodieen, die sich höchst bequem, fast nur in dem Umfange einer Octave, bewegen, dazu eine sehr belebte und belebende Begleitung, interessante, oft recht eigenthümliche Harmonie, — das sind die Eigenschaften, die dieser Sammlung zur Empfehlung dienen und ihr Eingang verschaffen werden. Das dritte Lied: „Warum so fern?“ dürfte den Vorzug verdienen.

Junge Lieder von *Wolfgang Müller*, für eine Tenor- oder Sopranstimme, componirt von Dr. *H. Marschner*. Op. 126. Hannover, in der Hofmusikalienhandlung von A. Nagel. Preis 1 Thlr. 4 Ggr.

Die etwas pretiöse Bezeichnung: „junge Lieder“ mag sich selbst vertheidigen, die Musik zu diesen jungen Liedern hat wirklich etwas Jugendlich-Frisches, und diese erfreuliche Eigenschaft wird ihnen zunächst einen guten Empfang bereiten. An vielen Stellen dringt der Quell schöner und frischer Melodie so vollkräftig hervor, dass man sich daran wahrhaft erquickt fühlt. Eine sehr sorgsame, zuweilen höchst bedeutsame Begleitung (die nur hier und da sich der Ueberfülle nähert) unterstützt die sehr dankbar behandelte Singstimme und hebt sie vortheilhaft hervor. Wenn wir im Ganzen die correcte, oft musterhafte Declamation dieser Lieder rühmen müssen, so fallen uns einige Stellen, die diesen Vorzug durchaus nicht verdienen, doppelt störend auf. So scheint uns in No. 3 (Rheinfahrt) nicht allein die gewählte Periodisirung mit ihren gleichmässig beibehaltenen Absätzen weniger glücklich gewählt, sondern auch häufig die Betonung verfehlt. Gleich der Anfang mit seiner unnatürlichen Pause nach „fuhren“ ist durchaus unvortheilhaft, und so scheint durch das ganze Lied der einmal angenommene Periodenbau dem vollen Eindrucke hinderlich zu sein, wiewohl wir einzelne treffliche Züge der Composition durchaus nicht verkennen.

Wenn uns das zweite Lied wegen seiner interessanten Form und originellen Auffassung schon ungemein lebhaft angesprochen hat, so erscheint uns doch der sechste Gesang: „Klingender Frühling,“ wie er als der ausgeführteste sich darstellt, auch als der schönste und gewiss wirksamste. Wie frisch und natürlich fliesst die Melodie dahin, von lebendigem Rhythmus, anregender Begleitung und reicher, schön geführter Harmonie getragen! Wie passt und rundet sich Alles so glatt und freundlich ab! Wie richtig sind die verschiedenen, wechselnden Regungen des Gefühls, die das Gedicht ausspricht, wiedergegeben, und wie ungezwungen gehen die kleinen, reizvollen Episoden aus dem Hauptgedanken hervor und zu ihm zurück! Dabei ist die Singstimme so dankbar, oft so brillant hingestellt, dass dieses Lied gewiss häufig erklingen und sich als Liebling erweisen wird. Kurz, von jungen, frischen Stimmen gesungen, werden diese „jungen“ Lieder gewiss Alt und Jung ergötzen.

Sonntag auf dem Meere, Gedicht von *Frankl*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. Hoven*. 24. Werk. Wien, bei P. Mechetti. Preis 30 Kr. C.-M.

Eine ansprechende Kleinigkeit, einfach und gemüthlich aufgefasst; die Singstimme, nur im Umfange der bequemsten Octave sich bewegend, ist meist delamatorisch gehalten, die Begleitung dagegen ist sehr bezeichnend und in ununterbrochener Thätigkeit, leider! aber nicht ganz correct: mit den Verdoppelungen zumal nimmt es der Componist nicht eben sehr genau. Das Lied beginnt in D dur, und endigt, nach einer Episode, die nach B modulirt, in G dur. — Die Situation motivirt aber keineswegs die Beseitigung der ursprünglichen Tonart, deren Wiederaufnahme das Ganze offenbar besser und künstlerischer abgerundet hätte. Das Ganze hat überhaupt einen etwas dilettantischen Anstrich; doch wird es seine Freunde finden. *Al.*

Nachrichten.

Leipzig, den 19. August 1844. Herr Organist *Becker*, der Einzige in hiesiger Stadt, welcher bisweilen Orgelconcerte veranstaltet, erfreute uns wieder einmal durch ein solches am gestrigen Tage in der Nicolaikirche. Wenn man durch die Trivialitäten, den äusseren Prunk bei innerer Hohlheit, das leidige Virtuosenthum, welche sich in der Tonkunst heut Tage so breit machen und nunmehr, den Musen sei Dank, ihren Gipfelpunct erreicht zu haben scheinen, so dass ein baldiger Umschwung der Dinge nicht wohl ausbleiben kann, — wenn man durch all' dieses musikalische Elend erschlafft und abgespannt ist, so thut es recht wohl, auch einmal ächte, gediegene Charactermusik zu hören. Solche wurde in dem gestrigen Concerte geboten, das zugleich durch Mitwirkung des Herrn *Hermann Schellenberg*, Organisten an der hiesigen Georgenkirche, noch ein anderweites Interesse erhielt; unseres Wissens ist Herr *Schellenberg* bis jetzt noch nicht öffentlich hier aufgetreten, er hat aber seinen Beruf hierzu bei dieser Gelegenheit unbestreitbar dargelegt.

Eröffnet wurde das Concert durch ein Präludium vom Concertgeber, welcher sodann eine Fuge von *Händel*, ein ernstes würdiges Musikstück, mit seiner bekannten Meisterschaft vortrug. Diese bewährte sich auch in dem folgenden Chorale *Joh. Sebast. Bach's*: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind,“ so wie in dem Adagio von *C. F. Becker* selbst, welches durch seine freundliche Anmuth einen schönen Gegensatz gegen die vorhergehenden strengeren Stücke bildete; besonders traten die Flötenstimmen des herrlichen Instrumentes darin hervor. Das bekannte sechsstimmige Ricercare *Joh. Seb. Bach's* über ein Thema Friedrichs II., vorgetragen von den Herren *Becker* und *Schellenberg*, beendete den ersten Theil.

Im zweiten führte der Concertgeber zunächst eine prachtvolle Fuge von *Händel* aus, ein Glanzstück, einem majestätischen Strome vergleichbar, der ruhig, wie in selbstbewusster Kraft, aber auch feurig und imponirend

daherrauscht. Nach einem zweiten Adagio von *Becker*, welches durch seinen milden Ernst das Gemüth des Hörers wieder in sich selbst zurückführte, folgte eine Fuge von *Seb. Bach*, die sich in ihren kunstvollen Verwickelungen, doch stets klar, wie ein reiches, durchsichtiges Arabeskenwerk darstellte. Des grossen Meisters Choral: „Schmücke dich, o liebe Seele" bildete den Uebergang zu *Mozart's* geistreicher Fantasie und Fuge, vorgetragen von den beiden erwähnten Herren. Sie machte einen würdigen Beschluss und gab zugleich zu interessanten Vergleichungen zwischen *Händel, Bach* und *Mozart* Veranlassung; den Letzteren characterisirt die freiere Form und das stärkere Hervortreten des melodischen Elementes. —

Wir sind dem Concertgeber für diese schöne Spende zu aufrichtigem Danke verpflichtet und können den Wunsch nicht unterdrücken, dass dergleichen Aufführungen öfter wiederholt werden möchten. Sie würden gewiss einen mächtigen Einfluss auf das verwöhnte Publicum äussern und zur Läuterung des Geschmackes viel beitragen. Stücke, wie die namentlich im zweiten Theile des gestrigen Concertes ausgeführten, sind ganz hierzu geeignet, und wenn auch Anfangs die Theilnahme nicht allzugross wäre, so würde dieselbe gewiss allmälig sich steigern. Alles Gute reift ja nur nach und nach. Das gestrige Concert, welches zum Besten der durch Wasser Verunglückten in Westpreussen gegeben wurde, war ziemlich besucht, und wenn man auch dabei dem wohlthätigen Zweck etwas zu Gute rechnen will, so dürfte doch immer noch eine hinreichende Anzahl wahrer Musikfreunde übrig bleiben, gleichsam ein Mittelpunct, um den sich nach und nach immer Mehrere reihen würden. — *e.*

Die Pariser Musik im Sommer. — Das Riesenconcert. — Berlioz.

Ein öffentliches musikalisches Treiben verschwindet in Paris während des Sommers keinesweges. Zwar zerstreut das sogenannte Landleben die hiesige vornehme Welt auf einige Monate (die Musik zerstreut sie immer), allein es bleibt doch noch so viel zurück, um das hiesige Gesellschaftsleben nicht geradezu monoton zu machen. Abstrahirt man von dem niedrigsten Musikantenwesen, das hier den Noten- und Tonhandel wohl erbärmlicher treibt, als man sich dies in Deutschland je könnte träumen lassen, so muss man die allgemeine Masse des Dargebotenen unbedingt loben. Musikalische Paradiese mag es wohl nie gegeben haben, und die bis zu *Beethoven* in einem fortwährenden Steigen begriffenen Erscheinungen mögen, wenn sie Unkraut unter dem Waizen sahen, noch mehr gelitten haben, als wir, denen die Natur das edle Samenkorn versagt hat. Es ist uns angeboren, das Ideellere immer hinter oder vor uns zu sehen, und in der Tonkunst haben wir, an die Vergangenheit denkend, wohl Recht, um sie, als um eine verlorene bessere Aera der Kunst, zu trauern. Ein Blick in die Zukunft wird uns in keine bessere Stimmung versetzen. Der Lebensstrom hat sich indess nie Dämme vorschieben lassen, und so wollen wir einer späteren Generation und unserer Hoffnung selbst das Glück nicht versagen. —

Ich habe in diesen Blättern früher schon den Punct berührt, dass in der französischen Kunstrichtung ein gewisser Grad von Leichtigkeit nicht zu verkennen sei. Je grösser der Künstler, desto mehr verschwindet die Type des Nationalen in seinen Werken. In den unteren Kunstregionen des französischen Bodens hingegen hat die Claviercompositionswuth, mit den Chanson's, den Tänzen, den Etuden, von je her eine grosse Rolle gespielt. So möge man denn nicht wenig überrascht sein, wenn hier der Ernst der besseren Kunstrichtung in einer Erscheinung thätig ist, die an und für sich selten, und in Paris mehr als dies genannt werden darf.

Mad. *Jeanne Farrenc*, eine Schülerin von *Reicha*, liess vor Kurzem hier ihre Compositionen öffentlich aufführen. Schon im Jahr 1840 wurde im Conservatorium eine Ouverture (in Es dur) für grosses Orchester von ihrer Composition gegeben, und unter den 31 von ihr erschienenen Werken sind die meisten, bei eben so lebendigem als ernstem Style, von wirklichem Werthe. Ein im letzten Concerte ausgeführtes Quintett ist vortrefflich und überraschte allgemein, eben so ein Trio und mehrere andere, grösstentheils für Clavier geschriebene Stücke. Mad. *Farrenc* executirte mit ihrer talentvollen Tochter die Clavierpartieen selbst, und hatte sich des Beifalls aller Musikkenner in hohem Grade zu erfreuen. Da sie eine nicht unbeträchtliche Anzahl von unedirten Werken, worunter eine Symphonie in C moll, Ouverturen und Clavierfugen, besitzt, so steht zu erwarten, dass wir im nächsten Winter jene interessante Erscheinung noch näher kennen lernen werden. Mad. *Farrenc* ist Lehrerin am Conservatoire und Pianistin der Herzogin von Orleans. Dem Vernehmen nach wird sie auf einer Kunstreise auch Deutschland berühren.

In vielen Kreisen ist die Verehrung classischer, namentlich von Deutschland herstammender Musik hier eine grosse. Vor einigen Wochen hörte ich einen achtjährigen Knaben, *Camille St. Jaëns*, *Mozart'*sche Clavierconcerte und *Bach'*sche Fugen in einer Weise vortragen, wie ich, obgleich ich schon viele Wunderkinder gehört habe, dies nie für möglich gehalten hätte. Die Inspiration des Knaben war durchaus bewundernswürdig, und man konnte wirklich sagen, dass, wie ein grosser Naturforscher sich ausdrückt, der Geist bei ihm die Finger polarisire. — *Spohr*, der sich ungefähr vierzehn Tage hier aufhielt, hat vor Kurzem Paris verlassen. *Habeneck* liess eine seiner Symphonieen aufführen, und gab ihm von der allgemeinen Fähigkeit des berühmten Orchesters einen besondern Beweis in der Execution der *Beethoven'*schen Pastoralsymphonie. — Die Lieder des seit längerer Zeit hier anwesenden Componisten *Rücken* gefallen allgemein, und deutsche Gemüthstiefe dringt sichtbarer Weise immer mehr in das Herz des französischen Volkes. *Rücken* ist mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt. Die hiesigen Bühnen leiden an einer allgemeinen Ebbe, und nach der Sirene von *Auber* ist Nichts, was der Beachtung werth ist, erschienen. —

Am 1. August fand hier im Palaste der Industrieausstellung ein Riesenconcert Statt, das Herr *Berlioz* di-

rigirte. Die Anzahl der Executanten belief sich auf 950. Herr *Tilmant*, der Orchesterdirector der italienischen Oper, hatte die untere Leitung übernommen, und die Gesanglehrer *Banderali*, *Benoist*, *Laty*, *Dietsch* und *Tariot* leiteten den Gesang. Ausserdem befanden sich im Chore 23 Sänger von Ruf, die aber mehr pro forma, als um wirklich thätig zu sein, sich eingefunden hatten. Die Neugier war gross, die Masse der Zuhörer ebenfalls. Das Gouvernement soll mit diesem Musikfeste die gekrönten Fabrikanten bei Gelegenheit der Industrieausstellung haben honoriren wollen, doch soll Herr *Berlioz* auch bei den Kosten selbst betheiligt gewesen sein. Das Programm war folgendes: 1) Ouverture zur Vestalin von *Spontini*. 2) Scene aus dem dritten Act der Armida von *Gluck*. 3) Marche au supplice, Fragment de la Symphonie fantastique von *Berlioz*. 4) Gebet aus Moses von *Rossini*. 5) Ouverture zum Freischützen von *Weber*. 6) Hymne an Frankreich von *Berlioz*. 7) Das Gebet aus der Stummen von *Auber*. 8) Nationalgesang aus Charles VI. von *Halevy*. 9) Gesang der Arbeiter, eine zu diesem Feste componirte Cantate von *A. Meraux*. 10) Finale aus der C moll-Symphonie von *Beethoven*. 11) Chor der Dolchweihe aus den Hugenotten von *Meyerbeer*. 12) Hymne an Bachus aus Antigone von *Mendelssohn*. 13) Oraison funèbre et apothéose, final avec Choeurs et deux Orchestres, de la Symphonie funèbre et triomphale von *Berlioz*.

Allgemein war das Erstaunen, als man die erwartete Wirkung des Orchesters vermisste. Obgleich man nur einen Theil des Gebäudes zu einem Saale eingerichtet hatte, war letzterer jedoch so gross, dass für den, der sich nicht unmittelbar in der Nähe des Orchesters befand, die Wirkung sehr matt ausfiel. Zweihundert Executanten machen in einem verhältnissmässigen Saale mehr Effect. Da nicht weniger, als acht Paar Pauken in Thätigkeit waren, dabei die grossen Trommeln und die neuen Blasinstrumente von *Sax* ebenfalls das Ihrige thaten, so machten sich die Compositionen, in denen jener Instrumente besonders gedacht war, wie unter andern *Halevy's* Nationalgesang, besonders gut. Er erregte theils auch von politischer Seite einen wahren Beifallssturm und musste wiederholt werden. In Betracht einer so grossen, immerhin schwer zusammenzuhaltenden Masse war die Leitung im Allgemeinen sehr zu loben. Schwächeres, als das Fragment aus der phantastischen Symphonie hat aber *Berlioz* bisher noch nicht von sich hören lassen. *Berlioz*, der sich überhaupt nur in Phantastereien bewegt und nicht die mindeste gefallende Kraft besitzt, hätte am Wenigsten nöthig, eine seiner Compositionen noch obendrein phantastisch zu nennen. Das Stück erschien mir als ein offenbarer Unsinn, und es ist mir durchaus unbegreiflich, wie man es wagen kann, mit dergleichen öffentlich aufzutreten. Die Trauerrede mit der Apotheose wird man vermuthlich in Deutschland schon gehört haben. Was ist Reflexion, was erheucheltes Leben, wenn nicht dieses? was soll überhaupt für gemacht gelten, wenn nicht eine Composition, zwischen deren einzelnen Tacten man den Componisten immer stehen und sich fragen sieht, was er nun weiter machen solle? *Berlioz* mag sehr viel Enthusiasmus für gute Musik haben, er führt wenigstens immer das Bessere mit dem Seinigen auf, aber bestehen die Handlungen einer edlen Natur nicht eben darin, dass sie ihre Eigenthümlichkeit erkennt und nicht über ihr natürliches Wesen hinausgeht? Wir werden uns nicht zu anderen Geistern machen, als wir sind, und aus einem uns gegebenen empfangenden Talente ein productives zu schaffen, steht nicht in unserer Gewalt. Im Elemente des Tones selbst liegt etwas Uebersinnliches, Erhebendes, und wenn recht viele Massen im Character der Feierlichkeit oder der Trauer aufgewühlt werden, so glaubt die Menge, diese Fluth des Tonelementes komme auf Rechnung der Kunst. Wie ist es einer edlen Natur, wenn sie begriffen hat, was *Beethoven's* C moll-Symphonie innerlich bedeutet, und was eine solche Kunstform innerlich zu besagen habe, möglich, dieses zerfliessende Schmollen eines blasirten Innern objectiviren zu wollen? Allerdings beweist der, der nicht zu erkennen vermag, dass die Kunstform nichts Aeusseres, sondern der Abdruck des Geistes ist, nur, dass er vom inneren Wesen der Kunst keine Vorstellung hat. Und selbst wenn eine geistige Masse für einen solchen Process vorhanden ist, handelt es sich noch um das den Lebensreichthum seines Innern aus sich heraustönende Ich. Viele Leute geben ihr Ich, aber was für eines! — Es versteht sich von selbst, dass dergleichen jeden wahren Verehrer der Kunst nur deswegen in Anspruch nimmt, weil das Bessere dadurch offenbar leidet. Denn man kann das Bessere nicht erkannt haben, wenn man das Schlechte neben ihm lobt. Das Schicksal von dergleichen Werken ist zu gewiss, als dass ihre Existenz selbst andere Missstände, als diese, mit sich führen sollte. Das Volk schaut immer dahin, wo der meiste Lärm ist, und da eine Partitur glücklicher Weise nicht selbst zu schreien anfängt, so ist nach erfolgter Unthätigkeit des Componisten Alles vergessen und vergeben. *B.*

Feuilleton.

Die Berliner Theaterverwaltung soll einer neuen Gestaltung unterliegen, und zwar soll die der Oper von der des Schauspiels ganz getrennt werden, jene wieder unter die Leitung des Grafen *von Redern* kommen, diese unter dem bisherigen Intendanten Herrn *von Küstner* verbleiben.

Am 27. Juli wurde *Sophocles'* Antigone mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik in Hamburg zum ersten Male aufgeführt und machte einen gewaltigen Eindruck auf die Zuhörer. Sie ist seitdem bereits mehrere Male wiederholt worden.

Das grosse Pariser Musikfest (s. S. 464 d. Bl.) hat am 1. August unter *Berlioz'* Leitung Statt gefunden; es war stark besucht und die Ausführung, trotz dem nicht akustischen Gebäude, sehr gelungen. Die Vocalpartieen sprachen noch mehr an, als die Instrumentalstücke. Die Einnahme betrug 37,000 Franken.

In Dresden wurde am 4. August *Auber's* „Schwarzer Domino" zum ersten Male mit vielem Beifalle gegeben, der namentlich Frau *Spatzer-Gentiluomo* (Angela) zu Theil ward, nächst ihr den Herren *Mitterwurzer* (Graf Julien), *Behringer* (Massarena), *Wächter* (Lord Elfort). — Ebendaselbst hält sich jetzt — ausser *Meyerbeer*, welcher einige Zeit da bleiben will, um ungestört an seiner neuen Oper zu arbeiten — die schwedische Hofsängerin Fräul. *Jenny Lind* auf, die als ein bedeutendes Talent geschildert wird.

Am 30. Juli starb in Carlsbad *Wolfgang Amadeus Mozart*, der jüngere Sohn des grossen Tonmeisters, 53 Jahr alt. Bekanntlich war er ein geschätzter Pianofortevirtuos und Componist und hat sich namentlich in Lemberg als Musikdirector um die Hebung der dortigen Kunstzustände grosse Verdienste erworben.

Tichatschek hat mit bedeutendem Erfolge in Hamburg eine Reihe von Gastrollen gegeben.

Am 19. Juli wurde in Schwarzenbeck (unweit Hamburg) von dem Sängervereine dieses Ortes in Verbindung mit denen von Bergedorf, Ratzeburg und Trittau ein Gesangfest gehalten.

Am 24. Juli fand ein grosses Sängerfest in Schleswig Statt. Am Morgen wurde in der Domkirche ein geistliches Concert unter Leitung des Musikdirectors *Bollmann* aus Schleswig gegeben und darin ein Chor aus *Rossini's* Stabat mater, Ode von *Klopstock* „An den Unendlichen," componirt von *Häser*, und *Händel's* Halleluja aus dem Messias aufgeführt. Des Nachmittags war Festconcert im Freien, wobei Musikdirector *Grüdner* aus Kiel zwölf deutsche Lieder aufführte. Zu dem Concert in der Kirche wurden 3500 Eintrittskarten ausgegeben; die Zuhörer bei dem Gesang im Freien schätzte man auf 14—16,000. — Das Fest soll nächstes Jahr wiederholt werden, wahrscheinlich im Vereine mit den Elbliedertafeln als „Norddeutsches Sängerfest."

Nicht minder festlich wurde in Zweibrücken das eilfte pfälzische Musikfest unter *Felix Mendelssohn Bartholdy's* Leitung begangen. Der erste Tag brachte *Mendelssohn's* Oratorium „Paulus," der zweite *Beethoven's* Dmoll-Symphonie, Ouverture von *Möhring* aus Zweibrücken, *Mendelssohn's* „Erste Walpurgisnacht," und Bundeslied von *Marschner*. Der Besuch war sehr zahlreich. — Das zwölfte pfälzische Musikfest wird nächstkünftigen Sommer in Kaiserslautern unter der Leitung des Capellmeisters *Franz Lachner* aus München gefeiert, welcher eine Ouverture besonders dazu componiren wird. Ausserdem sind zur Aufführung bestimmt: *Händel's* Oratorium Samson, *Mozart's* Esdur-Symphonie, *Mendelssohn Bartholdy's* 42. Psalm.

Ankündigungen.

Bei **Joh. Ph. Diehl** in Darmstadt ist erschienen:

Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen

von

C. H. Rinck.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

3 Thlr. preuss. oder 5 Fl. 24 Kr.

Partiepreis bei Abnahme von 10 Exemplaren 2 Thaler oder 3 Fl. 36 Kr.

Novitäten von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, welche so eben versandt und durch alle gute Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beckmühl, R. E., 2 Melodies de Donizetti, arr. p. Vcelle avec Accomp. de Piano. Op. 30. 14 Ggr.

Burgmüller, Ferd., „Der Carneval von Venedig." Favorit-Thema von Paganini, variirt für Pianoforte. 8 Ggr.

Canthal, Aug. M., Polka militaire, für grosses Orchester. 1 Thlr. 12 Ggr.

— — do do für Pianoforte. 6 Ggr.

— — Sehnsuchtspolka, für Pianoforte. 6 Ggr.

Cramer, J. B., 12 nouvelles Etudes en forme de Nocturnes, pour Pianoforte à 4 mains, Op. 96, in 1 Bande. 2 Thlr. 8 Ggr.

— — „Les 2 styles"; Ancien et moderne. Fantaisie capricieuse, pour Piano. Op. 97. Neue Ausgabe. 12 Ggr.

Dotzauer, J. J. F., Practische Schule des Violoncellspiels. Op. 155. 4 Abtheilungen in Einem Bande, mit Schuberth's musikalischem Fremdwörterbuch als Prämie. 4 Thlr.

Franck, C. A., Eglogue (Hirtengedicht) für Pianoforte. Op. 3. 18 Ngr.

Kalkbrenner, Fr., „Les Soupirs." 2 Nocturnes, Op. 121, arr. für Violine oder Vcelle u. Pfte von C. Schuberth. 16 Ggr.

Krebs, C., „Seemann's Liebchen." Lied für Sopran mit Violine oder Violoncelle obligat und Pianoforte. Op. 83. 1 Thlr.

— — „Schiffer's Abendlied." Op. 82, für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — „Mary." Romanze, Op. 70, für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — „Mein Herz ist im Hochland." Lied für Gesang mit Guitarre. 6 Ggr.

Krug, G. (Preis-Componist), Adagio und Rondo für Pianoforte und Violoncelle. Op. 4. 20 Ggr.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister im Pianofortespiel. Zweiter Cursus compl. in Einem Bande. 1 Thlr. 6 Ggr.

Schuberth, C., 6 Caprices de Concert, pour Violoncelle avec Piano. Op. 4. 1 Thlr. 2 Ggr.

— — Fantaisie brill. sur des Thèmes italiens, Op. 7, pour Violoncelle avec Piano. 20 Ggr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Labitzky, Jos., Vereinigungstänze. Walzer. Op. 98.

— — Erinnerung an Gieshübel. Quadrille. Op. 103.

— — Natalien-Walzer. Op. 104.

— — Mazurka. Op. 105.

— — Almacks-Polka, Adelaiden-Polka, Norfolk-Polka.

Für Pianoforte zwei- und vierhändig, im leichten Arrangement für Pianoforte, für Flöte, für Orchester.

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben erschienen:

Rienzi,

der Letzte der Tribunen.

Grosse tragische Oper in fünf Acten

von

Richard Wagner.

Vollständiger Klavierauszug, 2 Bände.

Preis 16 Thlr.

Daraus einzeln No. 1 — 14 à 7½ Ngr. bis 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Ouverture für das Pianoforte 20 Ngr.

Dieselbe zu 4 Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

Erstes Potpourri daraus für das Pianoforte 22½ Ngr.

Der vollständige Klavierauszug für das Pianoforte ohne Worte, so wie andere übliche Arrangements von *C. Czerny, A. B. Fürstenau, A. Hänsel, F. A. Kummer* und *Fr. Schubert* sind unter der Presse und werden schnell hinter einander erscheinen.

Die Ouverture in Partitur, lithographirt, Preis 2 Thlr., ist durch uns zu beziehen.

„Der fliegende Holländer,"

romantische Oper in drei Aufzügen, von demselben Componisten, wird in vollständigem Klavierauszug und in einzelnen Nummern binnen wenigen Wochen ausgegeben.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Sirene. Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen des Scribe von Jul. Francke. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte	6	—
— — Ouverture daraus für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	—	20
Beethoven, L. v., Ouverture zur Oper: Fidelio für 2 Pianoforte zu 8 Händen einger. von G. M. Schmidt.	1	—
Beyer, F., Les premiers Succès. Variations et Rondeaux pour le Piano sur des motifs favoris. Op. 73. Cah. 1. 2 à	—	20
Chopin, F., 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 55..	—	20
— — 3 Mazurkas pour le Piano. Op. 56	—	25
Duvernoy, J. B., La Polka nationale. Bagatelle pour le Piano sur le motif favori de Baden-Baden. Op. 134.	—	15
— — 2 Fantaisies pour le Piano sur les motifs de la Sirène. Op. 135. No. 1. 2 à	—	15
E. H. z. S., 7 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	1	—
Lecarpentier, A., 2 nouvelles Fantaisies mignonnes sur les motifs de Mlle. Puget: La petite Bergère ou le Charme de la voix. Les Amours de Michel et Christine pour le Piano. Op. 91. No. 1. 2 à	—	10
— — Polka favorite variée pour le Piano. Op. 93	—	15
Le Couppey, F., 12 Etudes expressives pour le Piano.	1	5
Mozart, W. A., Oeuvres de Piano. Cah. 13. Nouvelle Edition.		
Daraus einzeln:		
No. 1. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. G moll	1	10
„ 2. Quatuor pour dito dito. Es dur	1	10
„ 3. Sonate pour Piano et Violon. G dur	—	15
Raff, J., 4 Galops brillants pour le Piano. Op. 5..	—	15
— — Morceau instructif. Fantaisie et Variations brillantes pour le Piano. Op. 6	—	25
Voss, C., Allegro agitato, Andante religioso e Finale. Concertstück in Form des Concertino für Pfte. Op. 52.	1	15
— — Morceau burlesque de Salon pour le Piano. Op. 56.	—	15
— — Fantaisie élégante pour le Piano sur l'Opéra: La Sirène d'Auber. Op. 59	—	15

So eben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Theoretisch-praktische
Anleitung zum Violinspiel
für
Dilettanten,

namentlich auch Schullehrer, Seminaristen und alle Solche, denen es an Gelegenheit oder Mitteln zu einem gründlichen Unterrichte in der Violinspielkunst fehlt,
daher
mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht
von
Friedrich Barnbeck,
Mitglied der königl. Würtembergischen Hof-Capelle.
Bevorwortet
von
G. Schilling.
Kl. 4. broch. 21 Ggr. oder 1 Fl. 30 Kr.

In der Vorrede sagt *G. Schilling* über dieses Werk unter Anderem: „So stehe ich nicht an, das Buch allen den Personen, die auf dem Titel genannt worden sind, angelegentlichst zu empfehlen. Ich habe die Ueberzeugung, dass zur Erreichung ihres Zwecks und zur Befriedigung ihres Bedürfnisses noch kein besseres, einfacheres und bequemeres Hülfsmittel geboten wurde. Nur mit einiger guten Anlage begabt und mit Verstand, Aufmerksamkeit und Fleiss dieses Buch benutzt, meine ich, muss Jeder, der sonst die nöthigen, allgemein musikalischen Vorkenntnisse hat, sich selbst so weit heranbilden können in der Kunst des Violinspiels, dass er diejenigen Geschicklichkeiten und Fertigkeiten darin, welche er, ohne eigentlicher Künstler zu sein, zu seinem Berufe bedarf, hinlänglich besitzt."

Stuttgart. **Hallberger**'sche Verlagshandlung.

Weber'sche Tactmesser,

ein billigeres Ersatzmittel der *Mälzl*'schen Metronome, sind durch alle Musik- und Buchhandlungen, in Leipzig von *Ernst Schäfer* für 15 Ngr. zu beziehen.

Ein Trompeter,

geübt, und allen zeitgemässen Anforderungen entsprechend, sucht bei einer Hofcapelle ein sicheres Engagement. Auf portofreie Adressen, unter der Chiffre **E. T.**, wird durch die Buchhandlung von *B. Hermann* in Leipzig nähere Auskunft ertheilt werden.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Bräute von Venedig**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur werden Mitte September zur Auslieferung bereit sein, und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich nur von dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Bitten zu beachten!!

In verschiedenen Zeitungen zeigt die *Schlesinger*'sche *Musikalienhandlung* Novitäten an, unter denen sich auch Compositionen von *Gung'l* befinden, mit Hinweglassung des in diesem Falle wichtigen Vornamens.

Um jeder hieraus entstehenden Verwechselung vorzubeugen, erlauben wir uns, ein geehrtes Publicum darauf aufmerksam zu machen, dass die beliebten und allgemein verbreiteten Compositionen von

Josef Gung'l

vor wie nach in unserm Verlage erschienen, und erscheinen werden, hingegen die in der Schlesingerschen Handlung erschienenen von *Johann Gung'l*, und für jetzt dessen drei erst erschienene Tänze sind.

Diese Erklärung wird durch das *Titelblatt* der von Herrn *Schlesinger* edirten Tänze um so nothwendiger, da auch dieses zu Verwechselungen leicht Veranlassung gibt, der Vorname ist auch hier nur durch

J. Gung'l

bezeichnet, was jeder eben so gut für *Josef* als *Johann* lesen kann; ferner findet sich aber auch auf diesem Titel die Bemerkung:

Verleger von Gung'l (welcher?) Eriegerlust, Oberländler, Sirenen-Gallop und Polka für Pianoforte von (Damke — ? — !!!), welche Compositionen sämmtlich in unserem Verlage von *Josef Gung'l* erschienen, und zu dessen beliebtesten und verbreitetsten Compositionen gehören.

Berlin, im August 1844.

Ed. Bote und G. Bock,

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. № 36. 1844.

Inhalt: Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Musikalische Prüfungen in Prag. Das zweite Liederfest des thüringer Sängerbundes. — *Ankündigungen.*

Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten.

Dritter und letzter Artikel.

Mitgetheilt von Mosewius.

Dem Verzeichnisse *Bach*'scher Cantaten in No. 28 dieser Blätter ist die Bemerkung vorangestellt, dass darin wahrscheinlich manches Zweifelhafte enthalten sein dürfte. Diese Voraussetzung gründet sich mit auf die eigene Erfahrung, welche ich in der mir zunächst zugänglichen, grösstentheils selbsteigen zusammengestellten Sammlung gemacht habe. Unter den in der Bibliothek des königl. academischen Instituts für Kirchenmusik zu Breslau von mir vorgefundenen zehn Cantaten, deren Mittheilung sie einer angesehenen Musikhandlung verdankt, trägt die mit in das vorstehende Verzeichniss aufgenommene: „Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz" auch nicht die geringste Spur *Bach*'schen Geistes, und würde ich sie nach meinem besten Dafürhalten nur dann für ächt halten, wenn sich das Autographon *Bach's* davon auffinden liesse. „O Jesu Christ, meines Lebens Licht" besteht blos aus dem durchgeführten Chorale und scheint unvollständig mitgetheilt zu sein. „Widerstehe doch der Sünde" enthält zwei Arien und ein Recitativ für die Altstimme; „Meine Seele rühmet" dasselbe für den Tenor; beide sind ohne Chor und Choral und ihre Vollständigkeit daher fraglich. Die Arie in der letzteren: „Deine Güte, dein Erbarmen," mit den bei *Bach* so ungewöhnlichen Rosalien, kommt mir auch bedenklich vor. — Nachträglich sind noch folgende Cantaten dem obigen Verzeichnisse hinzuzufügen:

Ach Gott, wie manches Herzeleid in C. Dom. 9. p. T.

Ach Gott, wie manches Herzeleid in A. Dom. 2. p. Epiphanias.

Bringet dem Herrn Ehre (D dur).

Christe, du Lamm Gottes.

Denn du wirst meine Seele. B dur.

Gott ist mein König (glückwünschende Kirch.-Cantate).

Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. Dom. Septuagesima.

Lasst uns das Jahr vollbringen.

Lasset uns ablegen die Werke. Mariae Empfängniss.

Nach dir verlanget mich.

Wir danken dir Gott. D dur.

Wir müssen durch viel Trübsal. G moll. (Mit einleitendem Orgelconcert.)

Wir finden für die obigen Kirchenmusiken eine doppelte Bezeichnung. Sie sind theils „Cantate," theils „Concerto" benannt; auch finden sich einzelne mit der Bezeichnung: „Dialogus." — Concerto scheint eine Cantate zu bezeichnen, in welcher das Orchester im Ganzen oder mit einzelnen Instrumenten concertirend auftritt. Mehrere dieser Tonwerke sind mit Orchesterstücken — Symphonieen benannt — eingeleitet, auch wird in einigen der Gesang durch ein eingeschaltetes Musikstück unterbrochen. — So beginnt das Concerto: „Ich liebe den Höchsten mit ganzem Gemüthe" mit einer Symphonie für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncellen und Continuo, zwei Oboen, Taille und zwei Corni di Caccia; — „Am Abend aber desselbigen Tages" mit einem höchst anmuthigen, die Ruhe des Abends darstellenden Instrumentalstück; — „Kommt, eilet und laufet" mit einer aus zwei umfangsreichen Sätzen (einem Allegro und einem Adagio) bestehenden Symphonie. — „Geist und Seele sind verwirret" enthält zwei Symphonieen mit obligater Orgel. — „Die Elenden sollen essen" beginnt mit einer Symphonie über den in die Trompeten gelegten Choral: „Was Gott thut das ist wohlgethan." — Dies Tonstück bietet uns dadurch eine bei der Besprechung der Cantaten übergangene Form der Choralbearbeitungen. Eine andere bisher unerwähnt gebliebene findet sich noch in der Cantate: „Es ist nichts Gesundes an seinem Leibe," in deren Einleitung, einem freien Chore, die erste Zeile des Chorals: „Herzlich thut mich verlangen" als Cantus firmus im Basse erscheint. Ein einfaches klagendes Motiv schwebt darüber und wird das ganze Stück hindurch von der Geige festgehalten; in dem frei sich entfaltenden Chore tritt dann der bezeichnete Choral mit allen Zeilen, von drei Posaunen und dem Cornett, vierstimmig vorgetragen, nach und nach dazwischen hinein. — Wie die Solostimmen im Gesange vielfältig und reich in diesen Kirchenstücken bedacht sind, so hat *Bach* nicht geringere Aufmerksamkeit auf die Soloinstrumente gerichtet. Wir finden viele Solo's für die Violine, in „Wachet auf, ruft uns die Stimme" sogar ein Solo für die Violino Piccolo (Terzgeige). Auch das Violoncello Piccolo, Gamben, Violone, Flöte, Oboe di Caccia, Fagott, Horn, Trompete, Orgel und Laute treten als Soloinstrumente auf; am Meisten die Geige, die Oboe, die Oboe di Caccia und die Trompete. Ausser diesen Instrumenten findet sich noch häufig den Oboen eine Altoboe (Taille)

beigesellt; auch die Oboe d'Amour wird — und gemeinhin in Verbindung mit Flöten — benutzt. — In dem Psalm „Aus der Tiefe" steht eine Solooboe in B (wie unsere B-Clarinette), eine Schreibart, die mir noch nirgends aufgestossen ist. — In einigen Cantaten finden sich noch statt der Fagotte die alten Sordune bezeichnet vor. — Die Hörner werden in den Partituren von den Jagdhörnern unterschieden; letztere sind wahrscheinlich die noch in vielen Kirchen aufbewahrten grossen Hörner, welche wegen ihrer einfachen Windung stärker tönen. — Die Trompeten bieten bei heutigen Aufführungen dieser Werke die meisten Schwierigkeiten dar; sie sind grösstentheils für Clarinbläser geschrieben, in einigen Stücken mit drei Trompeten bezeichnet: Clarini die beiden ersten, Principal die dritte. Aeltere Männer werden sich noch erinnern, in ihrer Jugend bei den Trompeterchören auf den langen Trompeten mit sehr engen Mundstücken die Clarinsolo's gehört zu haben, welche sich gemeinhin im Umfange von $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{d}}$ bewegten; wie sehr auch die Behandlung der Blechinstrumente sich in neuerer Zeit vervollkommnet hat, jener Clarinton ist dennoch ganz verloren gegangen. Mundstücke und Verkürzung des Instrumentes durch öftere Windungen der Röhre erschweren das Tractament der Höhe. Am Meisten ähnelt jener Ton dem der Clarinette, nur dass er bei grosser Weiche mehr Fülle hatte, als dieser. Ich habe die Gewohnheit, bei Aufführungen *Bach*'scher Werke, z. B. des Magnificat in Es, die ersten Trompetenstimmen für Trompeten von höherer Stimmung umzuschreiben, und die ihren Umfang überschreitenden oder von ihnen nicht mit Leichtigkeit auszuführenden Stellen den Clarinetten zu geben, diese aber überhaupt, wie die *Bach*'schen Trompeten behandelt, jenen theils ergänzend, theils sie verstärkend hinzuzufügen. Andere mögen's anders machen. Gemeinhin ist dem Chore von drei Posaunen ein Discantcornett beigesellt. Auch findet sich in zwei mir vorliegenden Cantaten eine einzelne Tromba da tirarsi; etwa eine Discantposaune? (Ich bitte um Belehrung.)

Dass die *Bach*'sche Instrumentirung mit der unserigen keine Aehnlichkeit hat, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Seine Instrumentalstimmen sind, wie die Singstimmen, fast immer real, und bei ihm, wie bei *Händel*, singt die Trompete eben so gut ihr: „Herr Gott, dich loben wir," als der Discant und der Bass. Doch fehlt es in beiden Meistern nicht an Andeutungen der späteren Entwickelung, jedoch bei *Händel* mehr, als bei *Bach*. Hierher rechne ich aus den bekannteren Stücken des letztgenannten Meisters den vierzehnten und fünfzehnten Tact der Einleitung zur Passionsmusik des Matthäus und die Instrumentation zum Schlusschore des ersten Theiles.

Die Abwechselung zwischen Saiten- und Blasinstrumenten tritt bei *Händel*, z. B. im „Israel in Egypten" und im „Dettinger Te deum," schon gesonderter heraus; auch finden sich hin und wieder schon Füllstimmen durch Blasinstrumente bei ihm.

Es ist eine weitverbreitete und durch *Mozart's* und *Mosel's* Instrumentirung *Händel*'scher Oratorien bestätigte Meinung, dass beide Meister durch ihr Orgelspiel unsere Instrumentirung ersetzt hätten. Diese Ansicht ist richtig, wenn damit nichts weiter ausgedrückt werden soll, als dass im Concertsaale die fehlende Orgel durch hinzugefügte Instrumentation ersetzt werden müsse. Doch ist dabei nicht zu übersehen, dass dadurch das stehende Accompagnement des Originals zur hinzugefügten Instrumentirung in ein umgekehrtes Verhältniss zu stehen kommt. Das Quartett der Streichinstrumente gibt dann die Grundlage des Accompagnements, die Blasinstrumente allein geben das Colorit. Bei *Händel* bildete die auf Grundlage des bezifferten Basses gespielte Orgel das stehende Accompagnement zu allen Stücken, und alle Orchesterstimmen, Geigen wie Blasinstrumente, gaben das Colorit. Der Blick in die Partitur eines Oratoriums von *Händel* kann uns davon belehren; nehmen wir z. B. die des Judas Makkabäus: sie zeigt uns einige Arien ausser dem bezifferten Basse nur mit einer Geige, andere mit zweien, noch andere mit dem vollständigen Quartette begleitet. Ein anderes Stück hat nur ein obligates Violoncell neben der Singstimme, dessen Nachspiel aber vollständig vierstimmig gesetzt ist. Oboen und Flöten, Trompeten und Pauken finden sich nach Umständen angewendet, die letzteren verbunden nur in Chören, und selbst da, mit Uebergehung mancher sich darbietenden Gelegenheit, absichtlich für ganz besondere Fälle aufbewahrt. — So schweigt bei der Kampfeslust der Israeliten („Wohlan, wir folgen dir"), selbst bei ihrem Drängen in Thatendurst („Du Held, führ' uns zur Schlacht") noch immer der Klang der kriegerischen Instrumente, und erst dann, als Judas das Heer zur Schlacht führen will, ertönt die Trompete auf seinen Befehl. In diese grosse Einfachheit tritt nur eine einzige Arie, ausser dem Quartett, noch mit Flöten, Fagotten und Hörnern, und zwar ganz in der Weise der älteren *Mozart*'schen Instrumentation, begleitet, hinein. Diese bei *Händel* ganz ungewöhnlich vollständige Instrumentirung, die sich sowohl in ihren einzelnen Theilen als in der Gesammtheit documentirt, ist nicht nur augenscheinlich eine ganz absichtlich so vollständig zusammengestellte, sondern scheint nach des Componisten Absicht sogar eine überfüllte zu sein. — Bezieht man den Text dieser Arie darauf:

Wise men flattring may deceive you
With their vain mysterious art etc.,

so steht die Bedeutung dieser Instrumentation ausser allem Zweifel. Da nun *Händel* durch sein Orgelspiel eben so wenig beabsichtigt, als ausgeführt haben kann, was er einerseits der Idee nach verwarf, andererseits aber auch erst der späteren Entwickelung der Instrumentalmusik entsprossen ist, so scheint die Aufgabe bei der Instrumentirung seiner Werke zunächst nur der Ersatz der fehlenden Orgel zu sein; das Maass für die Zahl und den Klangcharacter der Stimmen liegt in den ursprünglichen Verhältnissen der Tonstücke in sich selbst und zu einander. — Die Kraft der Gedanken und aller Gehalt liegt bei *Händel* in den Singstimmen, die Begleitung ist selten mehr, als ihre Stütze, doch erhebt sie sich zuweilen auch zur Selbständigkeit und nimmt zu besonderen Zwecken auch wohl mitunter eine eigene Färbung an. Wer es vermag, wie *Mozart* in der Arie des Messias: „Du zerschlägst sie," den Meister durch hinzugefügte Beglei-

tung zu interpretiren, der möge es thun; sonst aber ist der moderne sogenannte Glanz der Instrumentation nur für die Schwachen da, denen im Grunde ein *Händel*'sches Oratorium weder mit noch ohne Instrumentirung zusagt; den mit Siebenmeilenstiefeln Fortschreitenden dünkt sie doch nur ein buntes Band um den alten Haarzopf. — Also wozu? Wenn *Händel* das Volk sprechen lässt, hat er gemeinhin seine Staatsperücke abgenommen; er setzt sie nur dann wieder auf, wenn er im Sinne der guten Gesellschaft seiner Zeit redet. *Händel's* Perücke und unser Toupet mécontent oder à l'enfant kommen immer auf Eines heraus. Was unter ihnen sich regt, bleibt denn doch immer die Hauptsache. Ueber *Händel* ist man damit bald im Klaren; wie steht es aber darin mit *Bach?* — Eine Besprechung der bei Ausführung seiner Werke zu beobachtenden Grundsätze thäte wohl Noth. — Die Schwierigkeit, einer *Bach*'schen obligaten Oberstimme, bei melodisch sich neben der Singstimme bewegendem Basse, harmonische Mittelstimmen hinzuzufügen, leuchtet Jedem ein; ja diese werden rein unmöglich, ohne die freie Entwickelung der Stimmen zu decken, zu stören oder gar zu vernichten, wenn, wie es gemeinhin der Fall ist, die melodischen Entfaltungen der Stimmen schon alle Theile der Harmonie in wechselndem Spiele in sich enthalten. Doch sind diese und ähnliche Fragen fast nur speciell in Beziehung auf jedes einzelne Werk des Meisters zu beantworten. So viel ist gewiss, dass *Bach* sich selbst für alle Zeiten gegen jede Umarbeitung geschützt hat. —

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Prinzessin Ilse, Gedicht von *H. Heine*, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *H. Truhn*. Op. 55. Berlin, bei C. Paez. Pr. 20 Sgr.

Ein Capriccio, das die regsame Phantasie des Componisten, der sich neuerlichst oft bemerkbar gemacht hat, unzweifelhaft documentirt. Er folgt den wunderlichen, mährchenhaften Sprüngen und Wendungen der Ilse (bekanntlich heisst so der höchst malerische Bergstrom, der sich vom Brocken ergiesst) mit Laune und Geschick, und einige Momente sind wirklich so glücklich und ansprechend aufgefasst, wie es nur dem wahren Talente gelingt. Das eigentliche Lebensprincip dieser phantastischen Dichtung, das in der Composition nothwendig hervortreten muss, die unausgesetzte und doch sehr nuancirte Bewegung, hat der Componist glücklich und ohne Zwang dem Ganzen eingehaucht, zwar, wie sich's leicht denken lässt, meist durch eine sehr belebte und nuancirte Begleitung, doch fehlt es auch der Melodie keineswegs an jener schildernden Regsamkeit, welche die einzelnen Bilder und Momente bezeichnend hervorhebt und von einander absondert. Dabei macht sich eine angemessene, wirksame, sangbare Declamation besonders geltend. — Das jedenfalls interessante Stück macht der Auffassungskraft des strebsamen Componisten alle Ehre, erfordert aber von der Sängerin, wie besonders von ihrem Begleiter, nicht allein eine sinnige und übereinstimmende Auffassung, sondern auch eine sorgsame, doch leicht-gewandte Ausführung; dann aber wird die Wirkung in der That eine sehr ansprechende sein. —

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *W. H. Veit*. 21. Werk. Prag, bei Berra und Hoffmann. Preis 1 Fl. 15 Kr.

Mit vollem Rechte steht an der Spitze dieser empfehlenswerthen Sammlung das sinnige und gefühlvolle Lied von H. Heine: „Und wüssten's die Blumen, die kleinen"; es ist so schön empfunden, und von so künstlerischer und doch natürlicher Haltung, dass man es schnell als abgerundetes Ganzes in sich aufnimmt und noch lange fortklingen hört. — Schon der aphoristische Anfang der Dichtung: „Und wüssten's die Blumen," der eine nicht ausgesprochene Gedankenreihe des Dichters voraussetzen lässt und nun wie das Lautwerden der Empfindung, geknüpft an einzelne Bilder, erscheint, ist höchst treffend, ja überraschend von dem Componisten wiedergegeben; der auf die Dominante der Haupttonart gebaute Eintritt der Melodie mit dem sprechenden Vorhalte versetzt sogleich *in medias res*, und gibt, verbunden mit der consequenten Fortbildung dieses Motivs, dem ganzen Liede etwas so Wahres, Eigenthümliches und in seiner Abgeschlossenheit doch so Anregendes, dass man mit immer steigender Wärme dem innigen und doch so anspruchlosen Gange des Ganzen folgt. — Es erscheint vollkommen motivirt, dass der Componist der vierten Strophe, die einen andern, gesteigerten Ausdruck annimmt, eine neue Gestaltung gegeben hat, wobei die erhöhte Gemüthsaufregung, die diese Strophe darstellt, trefflich bezeichnet ist. — Kurz, Herr Veit hat uns hier ein so schönes Lied gegeben, wie sie nicht eben häufig erscheinen.

Sind die übrigen Gesänge auch nicht von so prägnanter Form, und von so eigenthümlichem und glücklichem Ausdruck, so können wir die meisten doch als ansprechend bezeichnen. Die leichte, naive Haltung des zweiten Liedes: „Ständchen," von Rückert, würde noch gewinnender hervortreten, wäre sie nicht schon durch Tonart und erschwerende Begleitung beeinträchtigt; sonst hat auch dieses Lied manche hübsche Züge; der Schluss ist indess für die artige Pointe der Dichtung doch wohl zu indifferent. Am Wenigsten gelungen, ja fast von kalter Wirkung ist der mit „Triolet" bezeichnete Gesang No. 4. Das oft wiederkehrende: „Nicht quäle Dich" hat wirklich etwas Quälendes. Von besserem Gehalte ist der letzte dieser Gesänge: „Am Abend"; doch wird auch dieser dem ersten, unserm Lieblinge, die Palme in keiner Hinsicht streitig machen. *Al.*

Nachrichten.

Musikalische Prüfungen in Prag im August 1844.

A) *Prüfung der Zöglinge der Orgelschule.* Prüfungsgegenstände waren: die Lehre von den Intervallen, an welche sich die Lehre vom Dreiklange und den Septi-

menaccorden, den Vorhalten, Durchgangsnoten reihte und das Zifferspielen mit practischen Beispielen schloss. Darauf kamen die Gegenstände des zweiten Jahrganges an die Reihe, nämlich die Lehre von der Modulation, vom Contrapuncte, vom Chorale, von der Imitation und der Fuge. Sehr interessant war der Vortrag eigener Compositionsversuche der Schüler in Fugen und Präludien. Unter den vorgetragenen Fugen zeichnete sich vorzüglich eine sehr grosse und reich gearbeitete in E moll, 12/8-Tact, aus. Eine andere, gleichfalls in E moll, machte sich durch ein piquantes Thema bemerkbar, erinnerte jedoch zu sehr an *J. S. Bach's* Weise. Auch eine Fuge in D moll und eine in Es dur verdienen rühmliche Erwähnung. Unter den Präludien war eins in A moll von grosser Leichtigkeit und Ungezwungenheit in der Führung und ausgezeichneter thematischer Durchführung. Wenn wir bei den Fugen etwas zu erinnern finden, so ist es die Manier, zum Schlusse des Due einen Rococo-Triller anzubringen, die allzuhäufig vorkam. Endlich wurden mit generalbassmässiger Orgelbegleitung nachstehende Tonwerke vorgetragen: 1) Psalm (Ad Dominum, cum tribularer, clamavi) von *Antonio Lotti*. 2) Figurirter Choral (Ich lasse dich nicht) von *Seb. Bach*. 3) Hymne für zwei vierstimmige Chöre (O Erster, dessen Hauch ich bin) von *C. F. Pitsch*. 4) Duett für Alt und Tenor (Fac ut ardeat cor meum) aus dem Stabat mater von *Astorga*. 5) Et incarnatus est von *Händel*. Die Ausführung, obschon ziemlich gut, war zu modern und dem hohen Werthe der Tonstücke nicht entsprechend. —

B) *Prüfung an der Musikbildungs-Anstalt des J. Proksch.* Die musikalischen Prüfungen, welche Herr *Proksch* mit den Zöglingen der Musikbildungsanstalt alljährlich veranstaltet, gewähren nicht nur den betreffenden Eltern der Zöglinge das Vergnügen, die Fortschritte und Leistungen ihrer Angehörigen zu verfolgen und zu beurtheilen; sondern auch der Clavierspieler, der Musikkenner und Kunstfreund, der musikalische Pädagog und denkende Beobachter findet hier mannichfache Gelegenheit, sich von der Zweckmässigkeit und Nützlichkeit der angewandten Methode, wie von der stufenweisen Entwickelung und Fortbildung der musikalischen Kräfte zu überzeugen und den progressiven Lehrgang bei specieller Prüfung jedes einzelnen Zöglings, von den ersten musikalischen Elementen angefangen bis zur vollkommenen Ausbildung eines solid gebildeten Pianisten, sich zu veranschaulichen. Um so mehr ist dies der Fall, als die Prüfungen genannter Anstalt nicht der Art sind, wie man sie an Instituten vieler Orte gewöhnlich antrifft, dass der Zögling nämlich ein oder einige Stückchen vorspielt, sondern er muss von dem, was er ausführt, Rechenschaft geben. Er darf nicht nur spielen, um zu spielen, weil es eben Mode ist; er muss wissen, er muss es vollkommen verstehen und fühlen, was er spielt, und durch gesunde und wahre Auffassung jedes Tonstück treu wiedergeben und dem inneren Gefühle des Zuhörers näher zu bringen suchen. Dass nach der Methode des Herrn *Proksch* mehr, als bloses Clavierspiel, in seiner Anstalt gelehrt und gelernt wird, erhellt aus dem Programm, welches der treffliche Pädagog mit einigen erklärenden Worten über die Tendenz seiner Anstalt und das Verfahren seiner Methode einleitet, aus welchem wir dem musikalischen Publicum folgenden Lehrplan mittheilen: 1) Gehör- und Singübungen. Elementargesang; 2) Allgemeine Musiklehre (hierher gehört alles Wissen, was jeder Spieler, er sei Ausübender auf welchem Instrumente er wolle, Dilettant oder Virtuos, zu wissen gehalten sein sollte, nämlich Begriffe und Kenntnisse über die Tonlehre, die Rhythmik, die Organik, die Elementarformen, die Kunstformen); 3) Theorie der Harmonie und des Contrapunctes. Compositionslehre; 4) Vorlesungen über Geschmackbildung und Aesthetik. Höherer Vortrag. Nach diesen vorausgeschickten Andeutungen wollen wir uns nun zur Prüfung selbst wenden. Die zahlreichen sämmtlichen Zöglinge der Anstalt waren in zwei Abtheilungen eingetheilt; so zwar, dass die männlichen Zöglinge ihren Prüfungstag den 1. August hatten, die Prüfung der weiblichen Zöglinge hingegen den 2. August Statt fand. Ausserdem wurden wieder sowohl die männlichen als weiblichen Zöglinge in verschiedene Hauptclassen eingetheilt, diese wieder in Unterabtheilungen, so dass die Zöglinge der Elementarclasse ihre Prüfung immer Vormittags hatten, die der höheren Classen jedoch Nachmittags unter der Leitung des betreffenden Lehrers Statt fand.

Der theoretische Gegenstand bei der Elementarclasse der männlichen Zöglinge entwickelte und veranschaulichte das Wissenswertheste des musikalischen A B C in Fragen und Antworten; nämlich die Tonlehre und Notenschrift; Gebrauch der Versetzungszeichen; Messung der Tonverhältnisse; Tongeschlechter; die Tonarten und deren Vorzeichnung. Der practische Theil brachte uns die Anfangsgründe in der Technik des Clavierspiels im Einzelspiel progressiver Lectionen, Uebungsstücke aus dem Schulbuche nebst analytischen Bemerkungen. Ein äusserst mannichfaltiges Interesse für den Musiker vom Fache gewährte der theoretische Stoff bei den höheren Classen der männlichen Zöglinge. Wir fanden hier das Wesentlichste aus der Rhythmik, Melodik und Harmonik in Fragen und Antworten; Betrachtungen über die Kunstformen; die Hauptarten der polyphonen Form: die Figuration, Fuge und der Canon, erläutert durch practische Beispiele an einem Chorale von *J. S. Bach*, einer Fuge von *S. Bach*, einem Canon von *M. Clementi*. Die homophonen Formen, die Lied-, Rondo- und Sonatenform wurden repräsentirt durch ein Lied ohne Worte, *Henselt* und *Proksch*, ein Rondo von *Mozart*, eine Sonate in einem Satze von *Scarlatti*, eine in mehreren Sätzen von *Beethoven*, nebst anderen Kunstformen, Etuden u. s. w.

Die Elementarclasse der weiblichen Zöglinge behandelte ausser den theoretischen Gegenständen das Tonleiterspiel mit verschiedenen Nuancirungen, angewandt bei verschiedenen Lectionen und Studien. Auch verdient bemerkt zu werden das Singen einiger Kinderlieder im Solo und Chor, worunter manche schöne Stimme sich bemerkbar machte. Es ist etwas Herrliches darum, ein Ohr und eine Stimme und ein Herz für Musik zu haben, und es ist ein besonderes Verdienst der Anstalt, wenn dem Gesange sein angestammtes Recht widerfährt. Wird das Singen auch nicht bis zur Höhe der Virtuosität getrieben, so ist es doch ein treffliches Mittel zur Weckung und Belebung des Tonsinnes, ja überhaupt des musikalischen

Gehörs. Clavierspieler ohne Gesang sind nur halbe Musiker, sie haben nie versucht, die Musik aus sich heraus zu machen, und ein solcher wird nie zu einem schönen Vortrage gelangen. Die höheren Classen zergliederten die Elementarformen: die Grundlagen der Melodie, die Grundformen: Gang, Satz, Periode, erläutert an practischem Beispiel im Einzelspiel moderner Etuden und Salonstücke. Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, einige jener Tonstücke anzuführen, mit welchen die Zöglinge im Vortrage derselben sich auszeichneten; so gefiel allgemein ein Salonstück zarten und sanften Characters von *H. Herz*, seelenvoll gespielt von Fräul. *v. Hanisch*; ein Wiegenlied von *A. Henselt* und ein Rondo furioso von *Mendelssohn*, virtuos vorgetragen von Fräul. *Ržehoř*; eine Romanze in G dur von *Thalberg*, welche Dem. *Kolař* sehr sangbar vortrug, und „Der Kampf der Dämonen," Etude von *Moscheles*, trug Dem. *Finke* sehr characteristisch vor.

Einen Kunstgenuss seltener Art gewährte uns der 3. August, an welchem Tage als Beschluss der Prüfung eine Concert-Production im Saale zum Platteis im Ensemblespiel auf mehreren Pianoforte's Statt fand. Die erste Abtheilung enthielt meist instructive, die zweite Abtheilung hingegen concertante Tonstücke: ein Duo von *Hummel*, Sonate in D für zwei Piano's von *Mozart*. In einer Partie concertanter Variationen für sechs Piano's von *F. Neumann* wurde sechs Zöglingen durch ihr fertiges und nuancirtes Spiel die Ehre des Hervorrufens zu Theil. Die zwei jugendlichen Virtuosen *Eduard Horn* und *Johann Richter* spielten mit vieler Kraft, Sicherheit und Bravour die schwierigen Hexameronvariationen von *Liszt* und ernteten wohlverdienten Beifall. Von grösseren Ensemblestücken hörten wir die Ouverture zu *Gluck's* „Armide" und die Jubelouverture von *C. M. v. Weber*, beide für acht Pianoforte arrangirt, von sechzehn männlichen Zöglingen mit vielem Feuer ausgeführt. Nachmittags fand die Production der weiblichen Zöglinge Statt. Bei Ausführung der concertanten Tonstücke zeichnete sich in einem Duo du Couronnement für zwei Piano's von *H. Herz* durch einen schönen, ausdrucksvollen und zarten Vortrag Fräul. *Hanisch* von Greifenthal, so wie Fräul. *Fischer* von Tiefensee durch ein brillantes und fertiges Spiel aus. *Carl Czerny's* concertantes Potpourri für vier Piano's spielten die Damen *Emma Ržehoř*, *Kathi Kolař*, *Bohumjra Wáwra* und *Josefine Finke* mit staunenswerther Bravour, verbunden mit einem schönen, vollen Anschlage und wahrhaft seelenvollem Vortrage; wie sich überhaupt sämmtliche Zöglinge des Herrn *Proksch* durch einen schönen Anschlag, sinniges, correctes Spiel und Tactfestigkeit vor anderen Clavierspielern auszeichnen. Schon die Art und Weise, wie die Zöglinge bei einer öffentlichen Production spielen, entscheidet über die Tüchtigkeit und die Leistungen eines Lehrers. — Ein seltenes Interesse gewährte uns das Zusammenspiel zweier grosser Ouverturen auf acht Pianoforte's von sechzehn jungen Damen, welche mit einer Präcision und Tactfestigkeit und allen Nuancen im Forte und Piano unter der Leitung des Herrn *F. Neumann* ausgeführt wurden, wie man so eine Aufführung nur von einem ausgezeichneten Orchester unter verständiger und geschmackvoller Leitung zu hören gewohnt ist. Die grosse meisterhafte Ouverture zur Oper „Leonore," No. 3, C dur, von *Beethoven*, eröffnete die zweite Abtheilung, die effectvolle zur Oper „Wilhelm Tell" von *Rossini* beschloss das zahlreich besuchte Concert. Der Beifall war stürmisch.

F. Neufeld, Musiklehrer.

Das zweite Liederfest des Thüringer Sängerbundes

hat am 12. August d. J. mit allgemeinem Beifalle des zahlreich versammelten Publicums zu Gotha Statt gefunden, jedoch nicht bei dem Lustschlosse Reinhardsbrunnen, wie früher angekündigt worden war. Hier näher zu erörtern, was diese Abänderung veranlasst hat, würde die Grenzen dieser Blätter überschreiten. Doch kann ich nicht umhin, gelegentlich Thüringens Sängern den Vorwurf des Mangels an einmüthigem und einträchtigem Zusammenhalten zu machen. Wir Deutsche schreiben, sprechen und singen viel und gern von einem „einigen" Deutschland; wo es aber darauf ankommt, einmal durch die That zu beweisen, dass es uns Ernst damit ist, da stimmt Jeder am Liebsten seine eigene Weise und so laut und grell an, dass man an einer endlichen Auflösung der dissonirenden Accorde in harmonische nicht selten verzweifeln möchte. Aehnliches gab sich bei der Vorbereitung zu diesem Sängerfeste kund. Statt eines Sängerfestes stand vielmehr ein zweiter thüringischer Sängerkrieg zu erwarten; doch diesmal kein melodischer und noch weniger ein harmonischer *). Glücklicherweise verhallten die angestimmten Dissonanzen noch zur rechten Zeit, und die einzige mit grossen Schwierigkeiten und vermehrtem Aufwande verknüpfte Folge davon war bis jetzt die Ortsverlegung des Sängerfestes **). Weitere, den Sängerbund gefährdende Nachweben werden hoffentlich nun nicht mehr zu befürchten sein, da mit dem diesjährigen Liederfeste ein festeres Band sich um den Bund geschlungen zu haben scheint. Noch aber vereinigt derselbe nur den kleineren Theil der Sänger in Thüringens musikliebenden Gauen; noch gibt die Hauptstadt Thüringens das nicht lobenswerthe Beispiel der Absonderung; ja, um die Zerspaltung der dortigen Sänger recht auffallend zu zeigen, so ist sogar ein Erfurter Sängerbund in's Leben gerufen und ein besonderes Sängerfest gehalten worden. Gewiss, nur kleinliche, wenig Gemeinsinn verrathende Interessen können eine solche Absonderung veranlasst haben und die fortdauernde, immer schroffer werdende Spaltung unterhalten. Eine wiederholt an die Vereine des Erfurter Sän-

*) Auf der Wartburg begab sich im Jahre 1207 ein in der Geschichte aufgezeichneter Sängerkrieg. Die Minnesänger dichteten und sangen vor Preisrichtern, und nach der Uebereinkunft sollte der von Allen Besiegte geehnkt werden. Dieser, ein Ritter von Ofterdingen, rettete sich vom Tode nur dadurch, dass er sich in's Zimmer der Landgräfin flüchtete und sich unter ihrem Mantel verbarg, bis Letztere die Erhaltung seines Lebens ausgewirkt hatte.

**) Ein Beweggrund zu dieser Verlegung war noch der, dass auf dem früher bestimmten, Platze durch die Witterung veranlasste, nicht vorhersehbare locale Hindernisse entgegengetreten waren.

gerbundes ergangene Aufforderung zur Vereinigung mit dem thüringer Bunde hat bis jetzt keinen Erfolg gehabt. Hoffen wir daher von der Zukunft ein Besseres! — Doch genug hiervon. Ich gehe nun zu einer kurzen Schilderung des Liederfestes über. Am Tage vorher waren bereits die entfernteren Liedertafeln und mehrere Deputirte anderer, nicht zum Sängerbunde gehöriger Gesangvereine *) in Gotha eingetroffen und verlebten mit der Gothaer Liedertafel zusammen einen fröhlichen Abend. Am Festtage, der über alles Erwarten vom Wetter begünstigt wurde, trafen Vormittags zwischen 8 — 9 Uhr die übrigen Liedertafeln und noch mehrere Deputirte ein, und wurden auf dem Platze vor dem Theater durch das Festcomité, dem sich die Gothaer und die anderen schon anwesenden Liedertafeln angeschlossen hatten, eben so herzlich als feierlich empfangen und mit Lebehochs, in welche die in der Säulenhalle aufgestellte Musik mit harmonischen Accorden einstimmte, begrüsst. Als alle Liedertafeln — achtzehn an der Zahl mit ungefähr 600 Sängern **) — versammelt waren, wurde der Festzug geordnet und nach 9 Uhr setzte sich derselbe in Bewegung. Drei Militärmusikchöre — aus Gotha, Erfurt (vom 31. Infanterieregiment) und Langensalza (vom 8. Cuirassierregiment), zusammen achtzig Mann stark — marschirten an der Spitze und spielten einen vom Musikdirector *Walch* besonders dazu componirten, effectvollen Marsch. Tausende von Menschen bildeten zu beiden Seiten des Zugs ein lebendiges Spalier und begleiteten ihn zum Festplatze. Dieser umfasste die grosse Rotunde zwischen dem Residenzschlosse und dem Park, die anstossenden Alleen und den südlichen Theil der Schlossterrasse mit ihren schattigen Bastionen. Es konnten mehr als 20,000 Menschen in diesem Raume Platz finden. Für die Einrichtung und Ausschmückung des Festplatzes war in aller Art durch das Festcomité, unter gefälliger Mitwirkung des talentvollen Bauraths *Eberhardt*, auf das Beste gesorgt. Die zweckmässig vertheilten, zahlreichen Restaurationen hätten ein drei Mal grösseres Publicum mit Speise und Trank, deren Preise sehr billig gefunden wurden, befriedigen können; eben so war für schattige Ruheplätze hinreichend gesorgt. Der Festplatz bot einen eben so grossartigen, als reizenden Anblick dar, und die Sängerhalle machte bei aller Einfachheit einen wahrhaft imponirenden Eindruck. Auf der Schlossterrasse gewährte der thüringer Wald einen die Fremden überraschenden Hintergrund, und wer den nahen Park mit seinen prächtigen Bäumen und reizenden Durchsichten besuchen wollte, wurde gewiss auch da vollkommen befriedigt. Und so hörte man denn von den Anwesenden über den Festplatz nur eine Stimme: dass es einen grossartigeren und zweckmässigeren Platz zu einem solchen Feste nicht leicht geben könne. Das Thüringer Sängerfest hat sich zum grossartigen Volksfeste gestaltet und wird es bleiben, so lange der Sängerbund besteht. — Bald nach der Ankunft auf dem Festplatze wurde zur Probe der Gesammtvorträge geschritten. Dieselbe ging unter der Leitung des Directors der Gothaer Liedertafel, *Adolph Wandersleb* *), gut von Statten. Er dirigirte mit Ruhe und Sicherheit, und man gewahrte bald, dass alle Sänger Vertrauen zu seiner Leitung gefasst hatten. Bei dem allseitigen Eifer, es ihm zu Dank zu machen, und da die Gesammtvorträge keine sehr grossen Schwierigkeiten darboten, war die Probe schon nach einer guten Stunde beendigt. Nach derselben versammelten sich die Sänger in dem schattigen Baumrondel der westlichen Schlossterrasse zu einem gemeinschaftlichen Mahle, woran auch Damen Theil nahmen. Das Musikchor der Bürgergarde, welche an diesem Tage den Wachdienst im Festraume versah, spielte während der Tafel. Im Ganzen waren sonach vier Musikchöre bei diesem Feste in Thätigkeit. Nach der Tafel ordnete sich die Sängerschaar zu dem eigentlichen Festzug und machte um 2 Uhr, nach Ankunft des regierenden Herzogs von S. Coburg- und Gotha mit seiner Gemahlin, einen Umgang im Festplatze. Eine nähere Beschreibung dieses Zuges, so wie des Festes überhaupt, würde mich zu weit von meinem Zwecke abführen; ich will daher nur erwähnen, dass er in ähnlicher Weise, wie im vorigen Jahre, geordnet und auch wieder von Festmarschällen geleitet war. An der Sängerhalle angekommen, stellten sich die Liedertafeln in drei verschiedenen Chören dergestalt auf, dass die Hälfte der Sänger zwei gleich starke Chöre auf dem rechten und linken Flügel bildete, während die andere Hälfte das Centrum der Tribune einnahm. Durch diese, vom Dirigenten *A. Wandersleb* veranlasste, Aufstellung wurde dem Uebelstande begegnet, dass der Hörer auf der einen Seite blos Tenore, und auf der andern nur Bässe vernimmt. So viel ich mich erinnere, hat *Berlioz* die Aufstellung vorgeschlagen, und deren Zweckmässigkeit gab sich hier deutlich kund. — Als Einleitung zu der ersten Abtheilung, die nur aus Gesammtvorträgen bestand, wurde die Introduction (zum zweiten Act) mit Chor aus „Titus“ von *Mozart* vorgetragen, und zwar von den drei vereinigten Musikchören unter *Walch's* Direction. Die Ausführung war ausgezeichnet und höchst effectvoll. Daran schloss sich No. 1 „Gebet“ aus *Méhul's* preiswürdiger Oper „Joseph“ mit untergelegtem passenden Texte. Dieser Chor wurde ganz der Composition würdig vorgetragen, und war wohl die beste Leistung des Tages. No. 2. „Der Sänger“ von *Reissiger*, eine für grosse Massen schwierige Composition, indem bei dem Vortrage der mancherlei Figuren leicht ein Dehnen und Zerren der die Melodie tragenden Stimmen entsteht, ging über alle Erwartung gut, und *Reissiger* selbst würde sich darüber gefreut haben. Hierauf folgte ein „Gruss an die Sänger,“ gesprochen vom Prof. *Welcker* aus Gotha. No. 3. Das schöne, kräftige Lied von *Stunz:*

*) Deputirte waren aus Coburg, Eisfeld, Herbsleben, Hildburghausen, Langewiesen, Meiningen, Ostheim, Suhl, Vacha, Weissensee und Zella eingetroffen. Ferner waren u. A. die Herren Capellmeister *Fr. Schneider* aus Dessau und *Chelard* aus Weimar zugegen.

**) Der Thüringer Sängerbund umfasst zur Zeit die Liedertafeln aus den Städten und Ortschaften Arnstadt, Ehringsdorf, Eisenach, Erfurt, Gotha, Georgenthal, Langensalza, Mühlhausen, Neukirchen, Ohrdruff, Plaue, Saalfeld, Salzungen, Schmalkalden, Sömmerda, Stadtilm, Waltershausen und Wechmar.

*) Was die Gothaer Liedertafel unter der Leitung dieses, noch jungen, Mannes zu leisten vermag, davon hat sie schon bei mehreren Gelegenheiten, namentlich bei den früheren Liederfesten auf der Burg Gleichen und zu Molsdorf, Beweise geliefert.

„Auf, ihr Brüder, lasst uns wallen“ u. s. w. ging ebenfalls gut. Die vierte Nummer bildete: „Mein Vaterland“ von *Ad. Wandersleb*. Da der Componist mir nah befreundet ist, so enthalte ich mich hier jedes Urtheils über die Composition, und bemerke nur, dass sie ein Liebling unserer Sänger geworden ist. Das Lied wurde bei der Probe besser, als bei der Aufführung, gesungen; auch kann ich nicht unbemerkt lassen, dass die Instrumentalbegleitung manchmal, und namentlich die Posaunen im Solosatze, zu sehr die Stimmen deckten. Ohne Instrumentalbegleitung dürfte sich das Lied wohl besser machen. — Nach demselben sprach der Prof. Dr. *Dennhardt* aus Erfurt und nahm das Vaterland zum Gegenstande seiner ergreifenden Rede. Den Schluss der ersten Abtheilung machte *Methfessel's*, zum Volkslied gewordene, Composition der *Arndt*'schen Dichtung „Was ist des Deutschen Vaterland,“ und war auch hier dazu bestimmt, vom Publicum mitgesungen zu werden, was auch von einem kleinen Theile desselben geschah. Eine Kunstproduction konnte es darum nicht werden. —

Während der Pause trugen die Musikchöre aus Gotha und Erfurt eine zweichörige Motette von *Gallus (Jacob Hänel*, gestorben 1591), von *Walch* für Harmoniemusik arrangirt, vor. Diese Rococomusik wollte jedoch nicht recht ansprechen; bei mehrmaligem Hören dürfte es wohl anders sein. Dann trug noch das Musikchor aus Erfurt die Ouverture und Introduction zum „Don Juan“ allein vor, das Trompeterchor aus Langensalza den Marsch aus dem „Sommernachtstraum“ von *Mendelssohn Bartholdy*, und endlich das Gothaer Musikchor die Ouverture zu „Egmont“ von *Beethoven*. Alle drei Musikchöre erwarben sich den Beifall des Publicums, besonders aber zeichnete sich das Trompeterchor durch Präcision und tüchtige Virtuosen aus. — Die zweite Abtheilung bestand aus vier Gesammt- und fünf Einzelvorträgen (derjenigen Liedertafeln nämlich, welche diesmal die Reihenfolge, nach alphabetischer Ordnung, getroffen hatte). Nach der Bestimmung sollten allemal sechs Liedertafeln Einzelvorträge halten; zwei davon hatten es jedoch abgelehnt, dagegen trat Ehringsdorf, welches im vorigen Jahre aus Versehen übergangen worden war, in die Reihe. — Die Gesammtvorträge bestanden aus dem Jägerchor aus „Euryanthe“ (No. 1), einem Liede von *Mendelssohn Bartholdy* (No. 4), für den Sängerbund besonders componirt, als er von diesem zum Ehrenmitgliede ernannt worden war. Der ursprüngliche Text mit der Ueberschrift „Abschiedstafel“ von *Eichendorff*, war durch einen anderen, vom Prof. Dr. *Mensing* aus Erfurt gedichteten und „Fest und treu“ überschriebenen ersetzt worden. Ueber den Werth dieser Composition waren die Meinungen der Sänger Anfangs sehr getheilt; nach und nach aber hat das musikalischere Ohr den Werth desselben immer mehr erkannt, und jetzt singen alle Sänger das Lied mit Lust. — Nach dem Bundesliede von *Lenz* (No. 8) sprach mit Bezug darauf Prof. Dr. *Dennhardt* wieder einige Worte. Den Schluss sämmtlicher Gesangvorträge machte gleichfalls ein Volkslied, nach der englischen Volksmelodie. Der auf Thüringen und dessen Sängerfest Bezug habende Text dazu war von *L. Storch* gedichtet. — Bei den Einzelvorträgen zeichnete sich vor Allem (mit No. 5) die Liedertafel aus Schmalkalden durch guten Vortrag, schöne, kräftige Stimmen, und durch eine gehaltvolle, ansprechende Composition ihres Directors, *Weisheit*, aus. Das Gedicht dazu, überschrieben „Ein Königswort,“ ist von *L. Bechstein*. — No. 2. „Aufbruch zur Jagd,“ trug die Liedertafel aus Mühlhausen mit Beifall vor. Die Composition von *Müller* ist gefällig. — Ueber die Composition No. 3 „Die Liebe“ von *Kühmstedt*, vorgetragen von der Liedertafel aus Neukirchen (bei Eisenach), wage ich kein Urtheil zu fällen, indem ich noch im Zweifel bin, ob es an der Composition oder am Vortrage gelegen hat, dass sie mich und noch viele Andere nicht ansprechen wollte. Der Liedertafel mangelte es freilich an kräftigen ersten Tenor- und zweiten Bassstimmen, wogegen der erste Bass desto greller hervortrat. Die Liedertafel aus Plaue (bei Arnstadt) trug eine Composition von *Mackroth* „Das deutsche Land“ (No. 6) vor. Der Mangel an guten ersten Tenorstimmen mochte Schuld daran haben, dass dieses Lied nur theilweise ansprechen wollte; auch dürfte die an den Sängern bemerkte eigenthümliche Aussprache, besonders der Vocale, hieran Antheil gehabt haben. — Endlich wurde von der Liedertafel aus Ehringsdorf (bei Weimar), No. 7, „Das deutsche Lied,“ componirt von *Chélard*, vorgetragen, und man musste den Fleiss anerkennen, den die Sänger auf die Einübung dieser nicht leichten Composition verwendet hatten. Bei dem Mangel an genügenden ersten Tenorstimmen konnten sie aber derselben nicht gewachsen sein. Die Composition ist theilweise recht ansprechend, nur bietet der Mittelsatz so ungewöhnliche und schwierige Modulationen dar, dass bei irgend mangelhafter Ausführung ein angenehmer Totaleindruck kaum jemals hervorgebracht werden wird. Das Lied scheint überhaupt mehr für den geschlossenen Raum berechnet zu sein, und da mag es sich jedenfalls besser machen. — Die Gesammtvorträge wurden auch in dieser Abtheilung gut ausgeführt, so wie sich denn überhaupt nicht verkennen liess, dass die Gesänge mit Eifer und Fleiss einstudirt worden waren. Besonders zu rühmen ist aber die deutliche Aussprache des Textes, von dem, selbst in ziemlich weiter Entfernung, auch nicht eine Sylbe verloren ging. — Der Schlussgesang, nach der englischen Volksmelodie, wurde durch ein Schlusswort des Prof. Dr. *Dennhardt* eingeleitet. — Während dieser Rede entstand plötzlich ein Laufen und Rennen unter dem entfernteren Publicum, und es verbreitete sich die Nachricht: es brenne in der Stadt. Dr. *Dennhardt* konnte aber seine Rede ungestört fortsetzen, und da beim Schlusse derselben durch Zeichen das Gerücht widerlegt wurde, so stimmte die Sängerschaar ein „Hoch“ an, wozu die Fahnen geschwenkt wurden und das Publicum freudig einstimmte. Bald jedoch erneuerte sich das Gerücht; und das Abfeuern der Lärmkanonen und das Sturmläuten verkündigten die wirkliche Gefahr. Es brannte der Dachstuhl eines Hauses in der Stadt, und das Unglück hätte leicht grösser werden können, da nur wenige Menschen in ihren Häusern waren, und so wohl eine Viertelstunde verging, ehe wesentliche Hilfe herbeikam. Das Feuer war glücklicher Weise schon nach einer Stunde getilgt, aber das Fest war und blieb gestört. Bis 7 Uhr Abend trugen die Musikchöre an drei verschiedenen Plätzen noch

Instrumentalsätze vor. Nach 7 Uhr wurde nochmals ein Umzug gehalten, und nach Formirung eines Kreises durch einen Schlussgesang und einige daran sich knüpfende Worte des trefflichen Redners Prof. Dr. *Dennhardt* das eigentliche Fest glanz- und ruhmvoll beschlossen. Der Festplatz blieb bis in die späte Nacht von einem grossen Theile des Publicums besucht, während ein anderer sich nach dem Schützenhofe wendete, wo von der Schützengesellschaft ein Ball zu Ehren der Sänger veranstaltet worden war. Die Wenigsten von ihnen nahmen jedoch Theil daran; die grössere Anzahl eilte alsbald der Heimath zu. Bei Allen aber wird dieses Sängerfest gewiss noch lange Zeit in gutem Andenken bleiben. — Indem ich hiermit meine Relation beschliesse, rufe ich noch den Genossen des Thüringer Sängerbundes die Worte des Bundesliedes von *Lenz* zu:

Wir sind ein fest geschloss'ner Bund
Für hellen Liederklang,
Und aus des Herzens tiefstem Grund'
Ertönet unser Sang.
Wir singen nicht um Gut und Geld
Und nicht zu eitler Pracht:
Nein, das, was uns zus zusammenhält,
Es ist der Töne Macht!

Lasst diese Worte stets eine Wahrheit sein, und gewiss! der Thüringer Sängerbund wird niemals innerer Zwietracht — und diese ist sein ärgster Feind — schmachvoll unterliegen! — — —

G. Dr. *K.*

Ankündigungen.

In unserem Verlage ist erschienen:

Concert-Stück

in Form des Concertino
für Pianoforte
von
Charles Voss.
Op. 59. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, im August 1844.

Breitkopf & Härtel.

Höchst wichtiges Werk für Seminarien.

Die Kunst des Orgelspiels;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit
W. Körner
von
A. G. Ritter,
Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze erscheint in sechs Lieferungen, wovon die Lieferung nur ⅓ Thlr. kostet und im Laufe des Septembers die erste erscheint.

Wilh. Körner in Erfurt.

So eben erschien ein sehr gelungenes **Portrait** in Stahlstich von

A. André,
gr. hess. Capellmeister u. f. J. Hofrath.
Preis auf Velinpapier ..... 36 Kr.
Preis auf chinesisches Papier ..... 48 Kr.

Joh. André in Offenbach.

Aus dem Verlage des Herrn **C. G. Probst** allhier habe ich mit Eigenthumsrecht übernommen:

Neapolitanische Volkslieder, Original-Melodieen, mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von *W. Gerhard.*

No. 1. O! wie gut bin ich dir, Traute. Preis 5 Ngr.
No. 2. Gab dir ein neues Röckchen, Antonia. Preis 5 Ngr.

und sind solche fernerhin von mir zu beziehen; auch wird die Sammlung dieser neapolitanischen Volksmelodieen fortgesetzt.

Leipzig, den 26. August 1844.

C. F. Peters Bureau de Musique.

Dass ich die Redaction der „Nederlandsch Muzikaaltijdschrift" niedergelegt, hingegen eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „*Caecilia: Algemeen muzikaal Tijdschrift*" (bei Kemink und Sohn zu Utrecht) begründet habe, deren erstes Heft schon erschienen und nach Deutschland versendet worden ist, zeige ich hierdurch meinen Freunden und geehrten Correspondenten ergebenst an.

Utrecht, im August 1844.

***Dr.* Fr. C. Kist.**

Den verehrlichen Bühnenvorständen Deutschlands

erlaubt sich Unterzeichneter seine im vorigen Winter mit vielem Beifall hierselbst zur Aufführung gebrachte *romantische Oper in drei Acten:* **Maja und Alpino** oder **Die bezauberte Rose,** Buch von *E. Gehe,* hiermit ergebenst zu empfehlen. Wegen Erlangung der Partitur wolle man sich geneigtest direct an den Componisten wenden.

Danzig, den 20. August 1844.

F. W. Markull, Ober-Organist der St. Marien Ober-Pfarrkirche in Danzig.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Am nächstbevorstehenden 7. October beginnt im Conservatorium ein neuer Cursus, zu welchem neue Schüler und Schülerinnen eintreten können.

Die Aufnahmeprüfung findet am 5. October Statt, zu welcher sich die bereits angemeldeten, so wie neue Schüler, welche Aufnahme wünschen, einzufinden haben. Zur Prüfung haben die Schüler von ihnen bereits möglichst gut eingeübte Musikstücke (Clavier-, Orgel-, Violin- oder Gesangstücke), so wie die Violinspieler ihre eigenen Violinen, mitzubringen. Diejenigen, welche eigene Compositionen oder andere eigene schriftlich-musikalische Arbeiten bei der Prüfung berücksichtigt wünschen, haben dieselben ebenfalls der Prüfungs-Commission vorzulegen, oder vorher an das Directorium einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten, von welchem auch der Prospectus über das Institut zu erhalten ist. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Dr. *Seebury* allhier erfolgen.

Leipzig, den 1. September 1844.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. № 37. 1844.

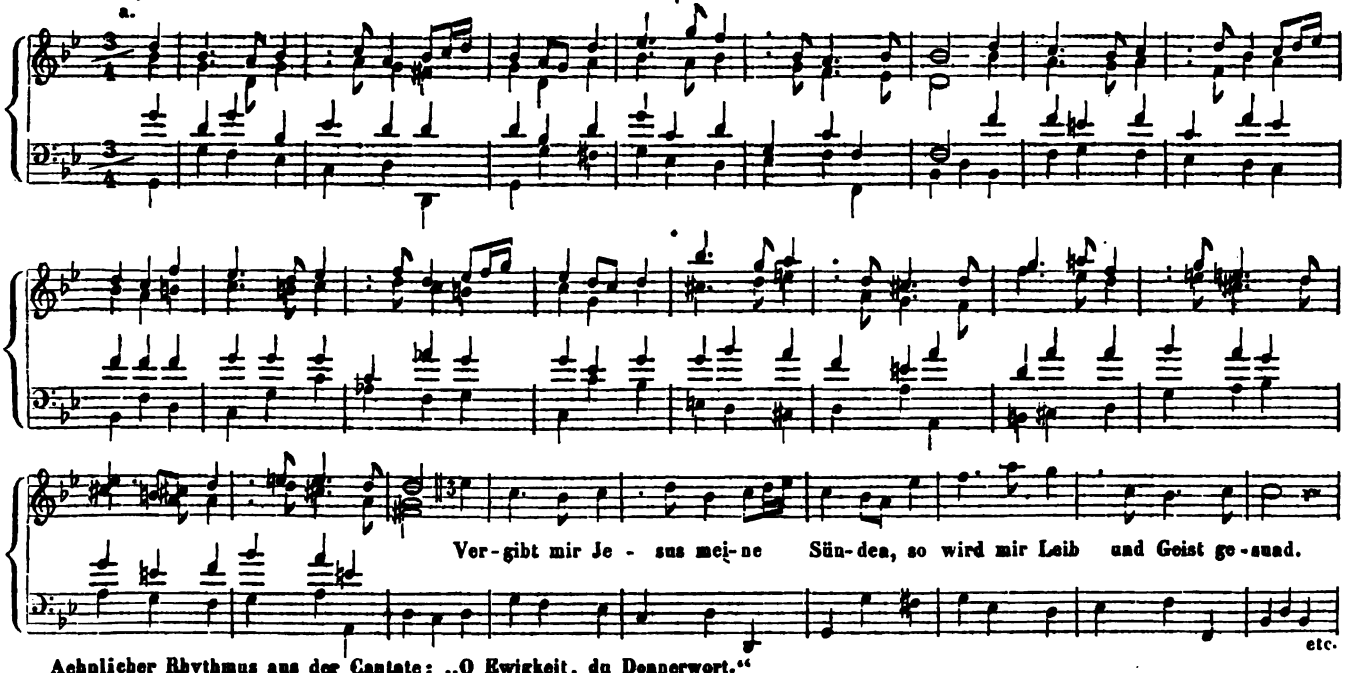
Inhalt: Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Recension.* — *Nachrichten:* J. G. v. Herder's Säcularfeier durch die Liedertafel in Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

J. S. Bach's Kirchengesänge und Cantaten.

(Fortsetzung.)

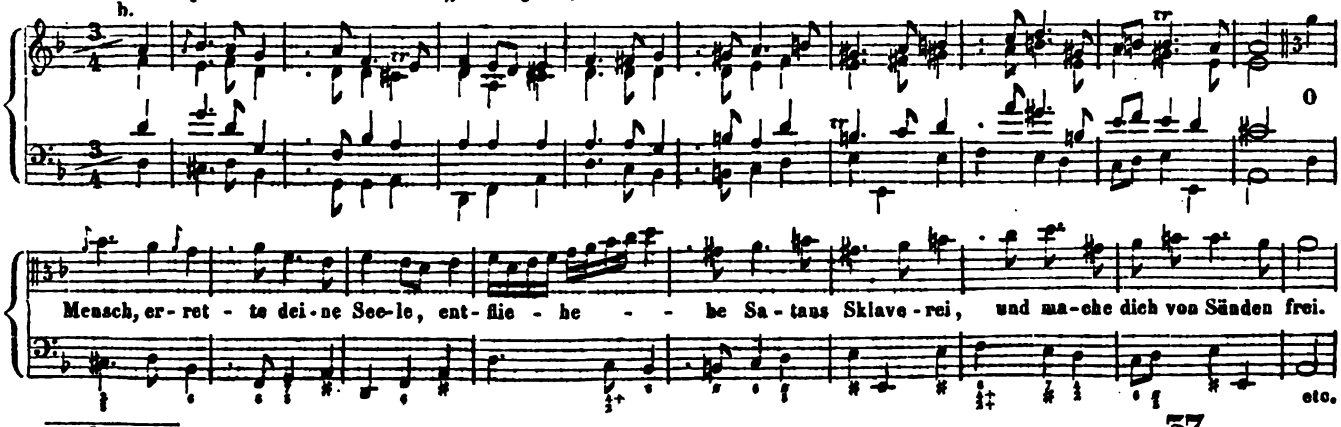
Wenn von *Bach* gesprochen wird, versteht sich harmonischer Reichthum von selbst, und es ist überflüssig, zu wiederholen, dass die Cantaten, wie alle übrigen seiner Werke, hinreichenden Stoff zu tiefen Studien in dieser Beziehung darbieten. Bevor wir jene jedoch ganz verlassen, muss ihres rhythmischen Elementes Erwähnung geschehen; sie sind eine wahre Fundgrube voll Reichthums origineller, die Declamation und den Ausdruck ohne Zwang belebender Erfindungen. — Mögen im Vorübergehen nur einige auffallend rhythmisch construirte Melodieen hier Platz finden.

a.



Aehnlicher Rhythmus aus der Cantate: „O Ewigkeit, du Donnerwort."

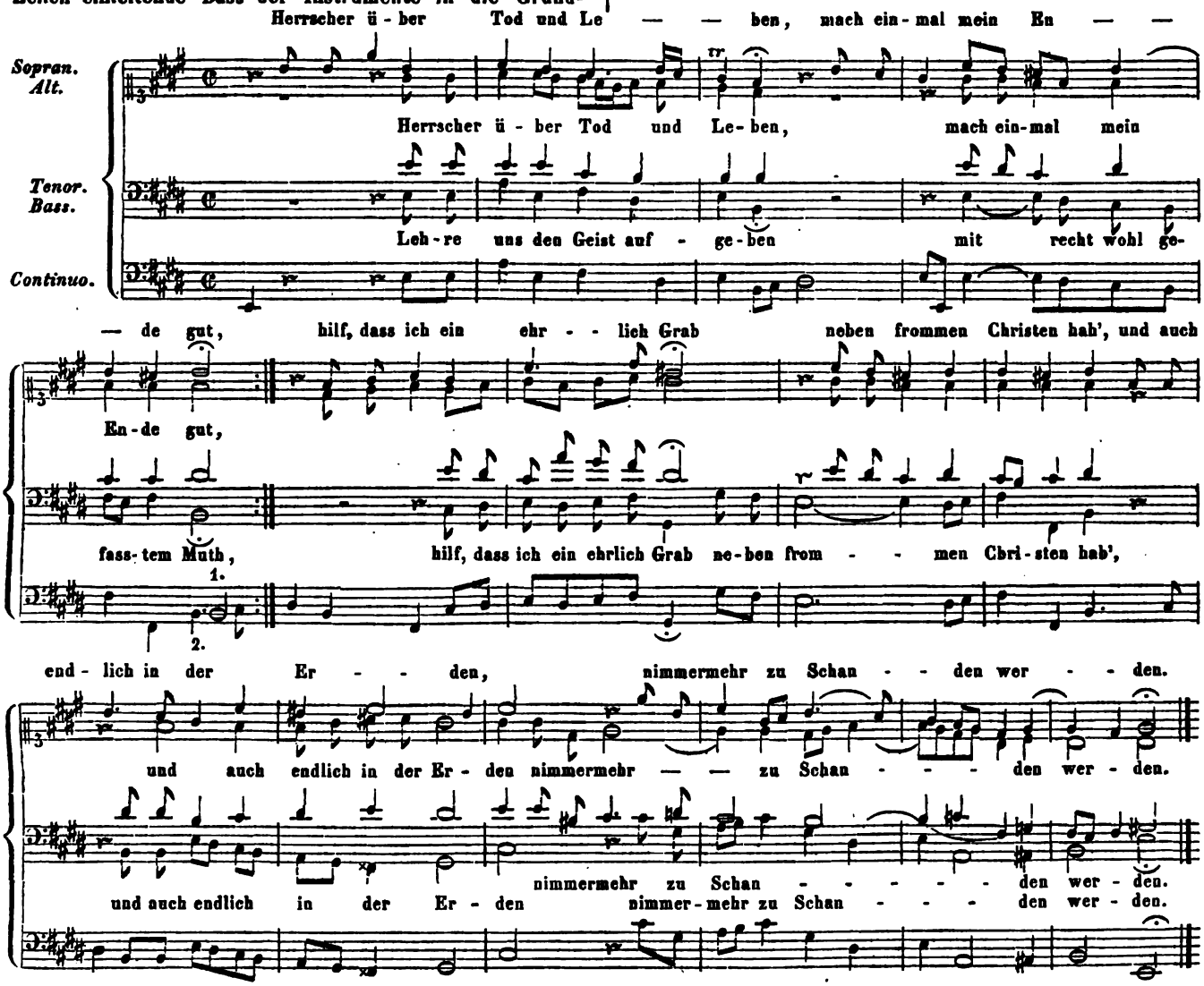
b.



Wenden wir uns jetzt wieder den einfachen Chorälen zu, von denen wir am Anfange dieses Artikels ausgegangen sind, so finden wir, nach Betrachtung der Cantaten unseres Meisters und in Folge des nachgewiesenen innersten Zusammenhanges der Choräle mit diesen, die im Eingange ausgesprochene Behauptung gerechtfertigt: „Die *Bach*'schen Choräle entbehrten ohne den ihren Bearbeitungen zum Grunde liegenden Text ihres eigentlichen Kernes, blieben unverständlich und dadurch geeignet, jeder willkürlichen Beurtheilung einen Schein von Wahrheit zu verleihen. In Verbindung mit den ihre Bearbeitungen durchaus bedingenden Textesworten erscheinen sie aber als eine von *Bach* geschaffene, ihm allein eigenthümliche Kunstform, deren Eigenthümlichkeit eben darin besteht, dass neben der Melodie des Cantus firmus die harmonische Behandlung des Chorals die besonders dazu gewählten Textesworte belebend und erklärend durchdringt, und die begleitenden, namentlich die Mittelstimmen, ganz speciell den Sinn und Inhalt jenes Textes in belebteren Melodieen herausheben und ausdrücken.“ — Wenn in der mir vorliegenden Sammlung von Cantaten, welche bei Weitem noch nicht die Hälfte der fünf Jahrgänge von Kirchenmusiken, welche *Bach* geschrieben haben soll, betragen, sich, inclusive der den beiden Passionen entnommenen, 99 Choralbearbeitungen, wie sie in den Ausgaben der Choralgesänge enthalten sind, auffinden lassen und darin ausser diesen noch mehr als 40 in den Ausgaben nicht aufgenommene gleichartige einfache Choralbearbeitungen angetroffen werden, und wenn unter den erwähnten 99 Bearbeitungen sich nur 11 befinden, denen der Choraltext der Ueberschrift unterliegt, so dürfte angenommen werden können, dass, wenn auch nicht alle, doch der grösste Theil der in den Ausgaben enthaltenen Choralgesänge den *Bach*'schen Kirchencantaten entnommen, also von dem Meister für den Vortrag durch Sänger bestimmt gewesen ist, wie schon die Stimmführung an sich zeigt, und dass an der bei Weitem grössten Mehrzahl von ihnen mittelst der Unterlegung des in der Ueberschrift bezeichneten Textes sich der Sinn und die Bedeutung der Bearbeitungen nicht erkennen lassen. — Wie wenig auch in Abrede gestellt werden kann, dass bei einigen dieser Bearbeitungen die erste Textesstrophe vollständig genüge, so liegt doch bei sehr vielen der Widerspruch des bezeichneten Textes mit der Bearbeitung, wie eben nachzuweisen versucht wurde, auf der Hand. Ist nun schon beim Studium der Setzkunst und dem Spiele dieser Choräle die Beziehung des Satzes auf den Text zu wissen nothwendig, um wie unentbehrlicher wird sie bei ihrem Vortrage durch den Gesang sein? Und nur gesungen treten sie mit ihrer ganzen Macht hervor. Den Singacademieen und Gesangvereinen in Deutschland sind sie deshalb und vorzüglich als Eingangsstück der Uebungen vor Allem zu empfehlen. Die Eröffnung der Uebungen mit einem Chorale hat einen doppelten Zweck, einmal den, die Stimmen anzusingen, und dann hauptsächlich, die Versammlung in die für den Vortrag ernster Musik geeignete Stimmung zu versetzen. Das geschieht am Besten durch einen Choral. Schreiber dieses hat sich zu diesem Zweck eine Sammlung von Chorälen angelegt, welche die Gesänge der alten evangelischen Kirche in drei Bearbeitungen enthält. Jedem Chorale ist die ursprüngliche Melodie, dem *Babst*'schen Gesangbuch (1545) entnommen, vorangestellt; dann folgt eine Bearbeitung von *H. L. Hassler* oder *M. Praetorius*, oder *S. Calvisius*, oder *J. H. Schütz*, diesem eine fünfstimmige von *Joh. Eccard*; und den Schluss macht eine Bearbeitung von *Seb. Bach*.

Ich kann aus langer Erfahrung bestätigen, dass diese Methode ihren Zweck vollständig erfüllt, und dass, da die Sammlung für das ganze Jahr ausreicht, und die Auswahl zum Vortrage mit Rücksicht auf die Pericopen eine Abwechselung das ganze Jahr hindurch gestattet, das Interesse für die Choräle sich in den Versammlungen nicht nur wach erhält, sondern mit der genaueren Bekanntschaft derselben stets wächst. Die Herausgabe dieser Choralsammlung ist bereits mit einer soliden Verlagshandlung besprochen, wo sie in Partitur und Stimmen erscheinen wird. — Um aber auch die übrigen *Bach*'schen Choräle durch den Gesang weiter verbreitet zu sehen, gebe ich am Schlusse dieser Zeilen einen nähern Nachweis des Textes, der einem Theile der von mir in dessen Cantaten und Passionen aufgefundenen Gesänge unterliegt, mit Bemerkung ihrer Nummern in der *Becker*'schen Ausgabe und der dritten Auflage der (371) Choralgesänge bei Breitkopf und Härtel, wo sich dann jeder selbst den geeigneten Text unterlegen kann. Nur ist zu bemerken, dass beide Ausgaben selten ganz genau mit den Originalen übereinstimmen. Da diesen Gesängen, selbst den blos von den Singstimmen allein vorgetragenen, zum grössten Theile noch ein Fundamentalbass unterliegt, so ist durch die Zusammenziehung der fünf Stimmen in vier häufig der Bass des Gesanges nach dem Fundamente abgeändert worden, und hat dadurch zuweilen eine von dem Originale abweichende, oft stimmwidrige, Führung erhalten, die aber fast überall zu Tage liegt und leicht abgeändert werden kann. — Die *Becker*'sche schöne Ausgabe wird ungeachtet ihrer sehr ausgezeichneten Ausstattung und sonstigen durch die Zusammenstellung der verschiedenen Bearbeitungen eines und desselben Chorals sehr zweckmässigen Einrichtung für den Gebrauch beim Gesange beschwerlicher, weil alle Versetzungen in andere Tonarten nur darin bemerkt sind, und beim Ausschreiben wieder zurück transponirt werden müssten. Wollte man sie so, wie sie dastehen, singen lassen, so würde in einigen durch die tiefe Lage des Tenors die jugendliche Frische der höheren Töne, die ihnen eben den grössten Reiz und lebendigen Ausdruck verleiht, fehlen, bei anderen würden die Bassstimmen kaum durch die tiefsten Stimmen fest und sicher ausgeführt werden können, ganz abgesehen davon, dass durch diese Versetzungen der Character der Bearbeitung oft ganz verwischt wird. Die meisten Schwierigkeiten würden die Bindungen in den Mittelstimmen beim Unterlegen des Textes machen, welche häufig theils ganz wegfallen, theils in kleine Tacttheile zerlegt werden müssen. Ueberhaupt haben die Mittelstimmen manche Abänderung erlitten; die Auslassung der begleitenden Instrumentalstimmen erforderte zuweilen die Hinzufügung eines den Singstimmen abgehenden wesentlichen Tones im Accorde; auch finden sich Abänderungen, deren Veranlassung kaum einleuch-

tet. — In dem Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ (Leipziger Ausgabe No. 43) findet sich der die Zeilen einleitende Bass der Instrumente in die Grundstimme mit aufgenommen, und macht den Eintritt der Singstimmen unerkennbar u. dergl. m.



Die Leipziger Ausgabe enthält nur einen fünfstimmigen Choral: „Welt, ade, ich bin dein müde“; *Becker* hat die fünfstimmige Bearbeitung von „Jesu meine Freude“ aus der Motette noch dazu aufgenommen. Jener ist, wie in der Cäcilia neuerdings nachgewiesen worden, von *Rosenmüller*, findet sich jedoch, ganz unverändert dem in der Cäcilia abgedruckten *Rosenmüller*'schen Originale getreu, in der Cantate: „Wer weiss wie nahe mir mein Ende“ vor.

Die Abänderungen dieses Chorals in den Ausgaben der Choralgesänge sind also nicht von *Seb. Bach*, sie stehen aber schon in der Ausgabe von *Ph. E. Bach* (1784) und rühren also wahrscheinlich von Diesem her. — Ausser den genannten habe ich nur noch eine fünfstimmige Choralbearbeitung aufgefunden, „Komm heil'ger Geist, Herr Gott“ in der Cantate: „Wer mich liebt, wird mein Wort halten“; sie hat keine Instrumentalbegleitung.

Diese Bemerkungen machen eine Herausgabe der mit den Originalen verglichenen, und mindestens mit Anführung der Varianten versehenen Ausgabe der besprochenen Gesänge wünschenswerth, denen zugleich die ihnen ursprünglich eigenen Textesworte beizufügen wären. Vielleicht wäre Herr *Becker*, der sich schon so grosse Verdienste um diese Gesänge durch die Redaction beider Ausgaben erworben hat, geneigt, auch diese dankenswerthe Arbeit zu übernehmen.

(Beschluss folgt.)

Recension.

Der Sommernachtstraum von *Shakespeare*. Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Vierhändiger Clavieraus-

zug vom Componisten. Op. 61. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 5 Thlr. Die Singstimmen 1 Thlr.

Es ist in den Berichten über die theatralischen Aufführungen dieser Musik gesagt worden, sie sei die schönste, welche Mendelssohn geschaffen habe. Bei so einem Ausspruche beharren zu wollen, wenn uns andere Schöpfungen dieses Componisten gegenwärtig werden, — sein Paulus, der Lobgesang, die Psalmen, die Walpurgisnacht, um hier nur solche von grösserem Umfange zu nennen, — würde eine Ungerechtigkeit gegen diese enthalten. Es darf aber dem Künstler kein Unbehagen erregen, wenn der lebendige Eindruck einer neuen Production Anderes, gleich Werthvolles, für den Augenblick überschattet; das spricht in vielen Fällen nur für das Neue, ohne der Gunst für das Frühere, wenn es wieder hervortritt, im Geringsten Eintrag zu thun. Ohne Zweifel gehört aber diese Musik zum Sommernachtstraum zu Mendelssohn's glücklichsten Productionen. Das duftig traumhafte Wesen, die freie, höchst ergötzliche Laune, die in der Dichtung dieses wunderbaren Stückes lebt, konnte wohl kaum einen entsprechenderen und allgemein ansprechenderen musikalischen Ausdruck erhalten, als es hier geschieht. Vor Allem ist das leicht bewegliche Leben des Elfenreiches, dem sich der grösste Theil der musikalischen Composition anschliesst, auf das Treffendste und Schönste empfunden und dargestellt. Es ist hier nicht von körperlosen, rein geistigen Wesen die Rede, — mit denen musikalisch wenig anzufangen wäre; die kleinen nächtlich schwärmenden Wesen haben Empfindung und Leidenschaft, sie lieben und hassen, sie eifern, scherzen und necken; Alles dies gibt aber die Musik in einem anmuthig niedlichen Maassstabe, in so eigen liliputanisch gefassten melodischen Figuren und Rhythmen wieder, dass es dem flüchtig beweglichen Treiben des Geistervölkchens sich auf die liebenswürdigste Weise zugesellt; auch das meist schnelle Tempo und die hohe Lage des Satzes trägt dazu bei, diese Musikstücke elfenhaft zu characterisiren.

Ausser den Elfenscenen, die fast durchgängig mit Musik durchwebt sind, begleitet diese auch an passenden Stellen das leidenschaftliche Treiben der beiden Liebespaare, das festliche Gepränge des abentheuerlichen Athenischen Fürstenhofes und die tragische Catastrophe der „höchst kläglichen Comödie" der Handwerker, auf's Beste sich anschliessend den verschiedenen Situationen und den Persönlichkeiten, durch welche sie herbeigeführt und vorgestellt werden.

So tritt diese neue Musik nun so übereinstimmend und verwandt zu dem alten unveralteten Stücke, dass man sich denken könnte, es sei Beides zusammen entstanden. Wie würde uns aber eine Musik, die wirklich mit dem Stücke entstanden wäre, die zu Shakespeare's Zeiten allen Anforderungen entsprochen hätte, jetzt erscheinen? Wir würden sie völlig ungeniessbar, und kaum etwas Anderes als veraltete Formen darin finden. — Es ist das eigene, rein geistig sich erhalten wollende Wesen dieser Kunst, dass sie nichts Zeitliches an sich dulden mag; und damit verfällt sie eben mehr, als jede andere, dem Wechsel der Zeiten.

Die Ouverture zum Sommernachtstraum ist so allgemein gekannt als geliebt, sie gehört zu Mendelssohn's frühesten Jugendarbeiten. Dass aber ein so frühes Werk in der ganzen Musikwelt zu einem Lieblingsorchesterstück geworden ist und sich fortwährend in dieser Gunst zu erhalten vermag, ist ein Beweis mehr von dem schönen Künstlerberufe dieses Componisten, der in den Jahren, wo andere auch vorzüglich begabte Kunstjünger mit den ersten unsicheren Versuchen hervortreten, es schon vermochte, uns mit einer eben so geistreich gedachten als schön empfundenen Composition dauernd zu erfreuen.

Der erste Act des Schauspiels verläuft ohne Musik. Den zweiten leitet ein reizendes, elfenhaft flüchtig bewegtes Musikstück ein; tief passionirt für das Luftleben dieser Geister, für uns nur anmuthig vorüberschwebend. Kaum erhebt sich eine Steigerung zum Forte, dass es sogleich wieder in leises Flüstern zurückfällt, um das zarte Sinnenwesen der Elfennatur, dem nur Mondeslicht, nicht der blendende Glanz der Sonne zusagt, nicht zu betäuben. Wenn man dies Musikstück für die kurze rhythmische Gliederung und die unausgesetzte Sechzehntheilbewegung im $^3/_8$-Tacte etwas lang finden wollte, so tritt hier vielleicht ein theatralisch-öconomischer Grund für den ästhetischen ein, diese Ausdehnung zu rechtfertigen: der Satz musste den Zwischenact vollkommen ausfüllen, denn es schliesst sich beim Aufzug sogleich die Elfenscene mit musikalischer Begleitung aus den Motiven dieses Entractes an. Später folgt der „Elfenmarsch"; Oberon und Titania mit Gefolge, in zwei Zügen von entgegengesetzten Seiten, ziehen herein. Man wird hier nicht an eine schritthaltende Fortbewegung zu denken haben; es ist auch in der Musik vielmehr ein luftiges hier und dort Zugleichsein ausgedrückt. Ausser einigen melodramatischen Zwischenscenen enthält dieser Act noch das Lied der Elfen: „Bunte Schlangen zweigezüngt" u. s. w. mit Chorrefrain. Wenn sich das Elfenhafte der Instrumentalmusik in der Ausführung von selbst characteristisch vorträgt, ohne dass von jedem Orchestermusiker zu verlangen sein wird, dass er sich als Elfe denke, — so möchte zu diesem Gesange das Mitempfinden des Wesens bei dem darstellenden Personal um so unerlässlicher sein, wenn die Wirkung der geistigen Vorstellung entsprechen soll. Die Musik, von Instrumenten vorgetragen, kann uns noch als etwas Aeusseres ansprechen, — ihre Seele als Weltseele, — das gesungene Wort aber rückt unausbleiblich in die Menschenbrust und nimmt ihre Gefühle an. Der Componist hat das Characteristische sehr gut gefasst; die Sänger werden mit leicht ansprechenden, das Flüchtige sauber und bestimmt vortragenden Stimmen sich zu bemühen haben, seinen Intentionen entgegenzukommen, um dem Gesange die möglichste Luftigkeit zu erhalten. Die Worte der beiden Solostrophen sind ausgesucht gesangungünstig.

Ein ausgezeichnet schönes Musikstück folgt nun als „Intermezzo" des zweiten und dritten Actes. Es scheint, seinem zwar leidenschaftlich bewegten, aber doch mehr stetigen und gebundenen Character nach, wie in seiner Folge nach der letzten Scene des zweiten Actes, sich mehr auf die Liebesdrangsale der beiden im Walde herumirrenden Paare zu beziehen und endigt klagend, absterbend. Sehr ergötzlich schliesst sich daran der Auftritt der prächtigen Bursche, womit der dritte Act beginnt,

welche, seligsten Humors, sich in diesem Zauberwalde versammeln, ihre Tragödie zu probiren. Puck, der neckende Elfe, kommt dazu; von da bis an das Ende des Actes ist der Dialog mit Musik durchwebt, aber durchaus auf die discreteste Weise, nie lästig deckend, oder den Fortgang hemmend. Gar geistreiche und launige Züge würden hier zu bemerken sein, wenn man auf das Einzelne eingehen wollte. Nur der Huldigung, welche die kleinen dienenden Geister dem eselsköpfigen Zettel, dem Geliebten ihrer hohen Gebieterin, darzubringen haben, der Trompetenfanfare im niedlichsten Zweifussregister sei hier, als eines höchst possirlichen Stückchens, Erwähnung gethan.

Der nächste Zwischenact, ein gesangvolles, sommernachtswarmes Notturno, mit Hörnerklang in E dur, ist wieder eins von den in ihrer innern Harmonie und künstlerisch gleichmässigen Vollendung durchgängig befriedigenden Musikstücken, wie wir sie in Mendelssohn's Compositionen der späteren Zeit vorzugsweise zu hören bekommen und so gern hören. Unter diese haben wir alle drei bisher genannten Zwischenacte zu rechnen.

Gewiss ist die Ouverture ein Musikstück, das die grosse Beliebtheit, die es erlangt hat und in der es sich zu erhalten wissen wird, durch seine Frische und reizende Eigenthümlichkeit im vollsten Maasse verdient. Es ist ein liebenswürdiges Jugendwerk, das mit seiner Jugend schon die Herzen gewinnt und fesselt. Wir dürfen aber die vollendetere künstlerische Reife und Ebenheit der später componirten Sätze grösseren Umfanges, wie die hier genannten Zwischenacte, darüber nicht verkennen, und werden anerkennen müssen, dass, wenn dort der Jüngling, hier der Mann schuf, dass, wenn dort der reiche Zufluss von Gedanken vorwaltet, hier ein bewusssterer Organismus des Gebildes, mehr noch das Denken des Gedankens, als dessen blose Unmittelbarkeit, ein Interesse höherer Art für diese späteren Productionen begründen. Wie wenig Material ist in diesen Sätzen verwendet! fast nur ein Motiv lebt und webt in jedem derselben; aber wie in der Metamorphose der Pflanze Alles an dieser nur dasselbe ist, und jeder Moment doch ein anders gebildeter, und man sich an der Mannichfaltigkeit und dem Reichthume der Bildung erfreut, und nicht verlangt, dass der Rosenstock auch Lilien trage: so ist auch im musikalischen Kunstwerke diese Entwickelung eines lebendigen Keimes, der sich in der Einheit eines Ganzen harmonisch mannichfaltig fortbildet, Etwas, dem wir ästhetisch einen höheren Werth zusprechen müssen, als einer auch auf das Geschickteste vollbrachten Verbindung von Gedanken, die, verschiedener Natur, sich wohl wie Blumen zu einem Strausse vereinigen lassen, aber nicht, wie jene natürliche Entfaltung, zur organischen Einheit der gewachsenen Pflanze gelangen können. Wir werden auch dem duftigen Strauss in seiner bunten Farbenpracht unsere Liebe nicht versagen, und der feinsinnigen Hand, die so verständig und mit so vielem Geschmacke die Blumen zu binden wusste; — das hier Gesagte kann nur den Unterschied des Früheren oder Späteren bezeichnen wollen. Auch ist die Aufgabe nicht zu verkennen: die Ouverture hat das ganze Stück zum Inhalte, mit seinen so verschiedenen Elementen, die alle aufgenommen und in einem Bilde dargestellt sein wollten. Die späteren Musikstücke dagegen schliessen sich einzelnen besonderen Situationen an, und konnten auch darum schon sich mehr einer durchgehenden Grundempfindung hingeben, oder wo Gegensätze da sind, da sie innerer Natur sind, sie zur Einheit bringen. Dort würde, bei so gutem Gelingen des Geleisteten, überhaupt lieber von der musikalisch ästhetischen Berechtigung der Gattung zu sprechen sein, in welcher auch die beste Composition nicht durch sich selbst vollkommen verstanden werden kann und einer Erklärung durch etwas Anderes bedarf; — wie diese Ouverture, mit ihrem Geistergelispel, dem Jagdgetön, dem grotesk-derben Bergamaskertanz, nur Dem, der Shakespear's Sommernachtstraum kennt, sich zu einem Gesammtbilde vollständig wird vereinigen können.

Den Hauptmotiven der Ouverture begegnen wir durch den ganzen Verlauf des Stückes mehrfach wieder, und finden sie in der Bedeutung bestätigt, die sich ohne die Scene allein musikalisch schon kenntlich genug in ihnen kund gegeben hatte. So erklingen im Melodram des vierten Actes des Theseus Jagdhörner in einem Satze, den wir aus der Ouverture kennen. So der Bergamaskertanz im fünften Acte. Das Elfengelispel der Ouverture durchzieht manche der Elfenscenen und schliesst mit dem zutretenden Elfenchore auch das Stück.

Ein Hochzeitmarsch, zuerst als letzter Zwischenact die Festlichkeiten der Vermählung des herzoglichen und der beiden Hofpaare einleitend, dann im fünften Acte beim Abzug dieser Paare wiederholt, kann als ein Musterstück dieser Gattung gelten. Der pompöse Character, öftere Wiederkehr derselben leicht zu fassenden Strophen und Vermeidung alles musikalisch complicirten und gedrängten Inhaltes, eignen ihn ganz dazu, eine Theaterschauscene zu begleiten, bei welcher durch Schaugepränge die Aufmerksamkeit angezogen wird und nicht zu sehr durch selbständige Musik in Anspruch genommen werden darf. Die lebhafte Auffassung der scenischen Situation hat auch hier ein Musikstück bester Wirkung entstehen lassen.

Noch einen Marsch, eine Marcia funebre, lässt die Scene folgen, ein Stück von höchst amusanter Trübseligkeit, wie die ganze Vorstellung „vom grausamen Tode des Pyramus und der Thisbe," welcher er zugehört. Dieser Trauermarsch beklagt mit einer Clarinette, einem Fagott und einer Pauke in jammervollster Selbstrührung den tragischen Hintritt des unvergleichlichen Paares. Der Bauerntanz beschliesst sodann das Festspiel, der Elfenchor, mit dem Eingangssatze der Ouverture verbunden, das Stück. In den lang und leise austönenden Schlussaccorden der Ouverture verklingen die letzten Worte dieser traumhaften, durch Mendelssohn's schöne Musik auch für uns zu scenischer Darstellung erweckten Dichtung. —*n*.

Nachrichten.

J. G. v. Herder's Säcularfeier durch die Liedertafel in Weimar.

Der 25. August, der Tag, der einst vor hundert Jahren dem grössten Genius, dessen sich Deutschland im vo-

rigen Säculum und zu Anfange des gegenwärtigen zu rühmen hatte, in's Leben führte, wurde von der hiesigen Liedertafel durch ein glänzendes Festmahl begangen, an welchem, ausser den Mitgliedern derselben, viele unserer ausgezeichnetsten Staatsmänner, Gelehrten und Künstler, so wie auch mehrere Fremde, vorzüglich aus Jena, Theil nahmen. Der Stifter der Liedertafel, Herr Geheimer-Regierungsrath *Schmidt*, der musikalischen Welt längst rühmlich bekannt durch jene ausgezeichneten Sonette, durch welche zuerst in wahrhaft genialer, immer noch unübertroffener Weise das poetische Verständniss der *Beethoven*'schen Symphonieen eröffnet wurde, so wie durch verschiedene höchst gelungene Versuche, *Beethoven*'sche Instrumentalsätze durch untergelegte Texte in Gesangstücke umzuwandeln (gedruckt erschienen bei Breitkopf und Härtel), war der Hauptordner und zugleich Redner des Festes, welches auch durch geistreiche Vorträge des Herrn Geheimen-Rathes *v. Müller* und des Herrn Geheimen-Referendarius *Stichling*, *Herder's* würdigen Enkels, noch besonders verherrlicht wurde.

Die deutschen und lateinischen Gedichte, jene theils von dem Gefeierten selbst, theils von dem Herrn Festordner, diese von Herrn Geheimen-Hofrath *Eichstädt* in Jena und dem Herrn Consistorialrathe *Gernhardt* verfasst, und von den Herren Musikdirectoren *Häser* und *Eberwein*, Hofschauspieler und Regisseur *Genast* und Hofpianisten *Montag*, dem Dirigenten der Liedertafel, componirt, hatten sich, bei trefflichem Vortrage, eines so lebhaften Beifalls zu erfreuen, dass mehrere derselben, auf allgemeines Ersuchen, wiederholt wurden. Die anmuthsvolle, metallreiche Stimme unserer Kammersängerin Fräul. *v. Ottenburg*, und in besonderem Maasse der noch immer vollendet schöne Gesang unseres berühmten *Stromeyer* (Oberdirector), welcher durch den Vortrag mehrerer Sologesänge einen in der That seltenen, ausgezeichneten Genuss bereitete, wie er denn fortwährend die Hauptzierde der Liedertafel ist, hatte sich der wärmsten Anerkennung zu erfreuen.

Eine interessante Festüberraschung für die anwesenden Verehrer *Beethoven's* war die überaus glücklich gelungene Weise, in welcher Herr Geheimer-Regierungsrath *Schmidt* einen Theil des zweiten Satzes aus der D dur-Symphonie jenes Meisters, durch untergelegten Text, in einen Festgesang verwandelt hatte. Auch die entschiedensten Feinde solcher Operationen, welche durchaus nicht wollen, dass man der Instrumentalmusik mit einer Interpretation oder einem Textesworte zu nahe komme, dürften hier des Irrthumes überführt worden sein. Es wäre sehr zu wünschen, dass jener Festgesang durch den Druck weiter verbreitet würde, wozu sich vielleicht das von dem Herrn Verfasser redigirte Herder-Album eignen dürfte, welches, ausgestattet mit dem interessanten Briefwechsel zwischen der Herzogin *Amalie*, dem Grossherzog *Carl August* und *v. Herder*, mit mehreren noch ungedruckten Schriften desselben, mit noch nicht veröffentlichten Briefen *Klopstock's* und *Winkelmann's*, so wie mit Beiträgen von mehr als zwanzig noch lebenden einheimischen und fremden Gelehrten und Dichtern, zur Michaelismesse in der Frommann'schen Buchhandlung in Jena erscheinen und in einer umfassenden Abhandlung über *Herder's* Verdienste um die Aesthetik und Geschichte der Musik auch den Freunden der Tonkunst manches Interessante bieten wird, während es sich den Verehrern *Herder's* noch ganz besonders durch den Umstand anempfiehlt, dass der Ertrag desselben zur Errichtung eines Gebäudes für das von jenem grossen Manne begründete Schullehrerseminar bestimmt ist. Dass sich übrigens dieses schöne, bedeutungsvolle, in jeder Beziehung trefflich geordnete und ausgestattete Fest, welches im geschmackvoll decorirten Saale des schön gelegenen Sommerlocals der Erholungsgesellschaft gefeiert wurde und durch die warmpatriotische, auch in einem besonderen, kräftigen Wiegenliede sich aussprechende Theilnahme an der jüngst erlebten Vaterfreude unseres geliebten Erbgrossherzogs noch reichere Belebtheit gewann, von Seiten der Theilnehmenden der eifrigsten Anerkennung zu erfreuen hatte, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung. Der Herr Ordner desselben, so wie die verehrlichen Herren Vorsteher, Dichter, Componisten und sonstigen Mitglieder der Liedertafel haben sich durch Veranstaltung und reiche Ausstattung dieser herrlichen Säcularfeier alle Verehrer von *Herder's* unsterblichem Genius zu wärmstem Danke verpflichtet.

Feuilleton.

Der dritte Theil der Compositionslehre von *A. B. Marx* ist unter der Presse. Er enthält die Lehre von der Clavier- und reinen Gesangcomposition und die dahin gehörigen Formen der Etude, Variation, des Rondo, der Sonate, des Recitativs, die Motetten- und andere Chorformen u. s. w.

Herr *Hummel*, Sohn des Capellmeisters, bisher in Weimar privatisirend, folgt einem Rufe nach Augsburg als Musikdirector der dasigen Oper.

Heinrich Neeb in Frankfurt, von dem bekanntlich schon mehrere Opern herrühren, schreibt an einer neuen: Marsilla, deren Stoff aus dem Befreiungskriege entnommen ist. — *Kalliwoda* ist ebenfalls mit der Composition einer romantischen Oper beschäftigt: „Die Braut auf Mataval oder die Südseefahrer.“ Das Buch ist (Opus posthumum) von *Friedrich Kind*.

Am 7. August fand in Niederrad bei Frankfurt am Main unter der Leitung des Directors der dasigen Liedertafel Herrn *Zoller* ein Sängerfest Statt, worin die Gesangvereine von Nieder- und Oberrad, Hedderaheim, Isenburg, Griesheim, einer von Sachsenhausen und die Harmonia von Frankfurt am Main Theil nahmen.

Die Liedertafel zu Werthheim hat für den 9. September ein grosses Männergesangfest veranstaltet und zu demselben nicht weniger als 65 Gesangvereine aus Franken, Schwaben und Sachsen eingeladen; zwei Drittheile davon haben bereits zugesagt und es sind über 600 Sänger dazu angemeldet.

Der germanische Sängerbund zwischen Deutschland und Flandern (s. d. Bl., S. 560) hat für Ende August eine allgemeine Versammlung ausgeschrieben, um die Statuten zu entwerfen. Der Bund wird abwechselnd in einer deutschen und in einer belgischen Stadt Gesangwetthämpfe und Gesangfeste veranstalten. — Die Stifter des Bundes sind in Deutschland: der Männergesangverein zu Cöln, die Liedertafel und die Concordia zu Aachen, in Belgien: die Melomanen und der Orpheus zu Gent, die Gombern-Genossenschaft zu Brüssel.

Von dem auch in diesen Blättern erwähnten jungen holländischen Componisten *Anton Berlyn*, Orchesterchef in Amsterdam, wurde daselbst unlängst eine Oper: „Ranal, der Geist des Feuers," mit Beifall aufgeführt; nur fand man an dem Buche viel auszusetzen. *Berlyn* hat bereits über 100 Musikstücke herausgegeben, und wenn sie auch nicht eben sehr erfindungsreich genannt werden können, so sollen sie sich doch durch Frische und Natürlichkeit auszeichnen.

Eine deutsche Operntruppe hat im südlichen Frankreich schlechte Geschäfte gemacht; in Marseille wurde der Director zahlungsunfähig und musste seine Gesellschaft entlassen. Einige Mitglieder sangen auf der Durchreise in Lyon Männerchöre in Kaffeehäusern! — Dabei wird bemerkt, es sei in Frankreich eine solche Abspannung für das Theater eingetreten, dass man alle deutschen Operngesellschaften vor ähnlichen Unternehmungen warnen müsse. Gute Sänger, welche eine gute französische Aussprache und Gewandtheit in der Stimme haben, könnten eher in Solopartieen grosser Opern ihr Glück machen.

Am 26. Juli wurde in Kiel zum ersten Male gegeben: Sara oder die Waise von Glencoë, romantische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen frei von *G. v. Rosen*, Musik von dem Kieler Theatermusikdirector *W. Telle*. Sie fand vielen Beifall.

In Paris haben zwei neue komische Opern gefallen: Der Ball des Unterpräfecten, von *Boilly*; Die vier Haymonskinder, Buch von *Leuven* und *Brunswick*, Musik von *Balfe*. — Noch mehr gefiel eine alte, neu aufgestutzte Oper von *d'Alayrac*: Gulistan, neu instrumentirt von *Adam*. Die Oper erschien zum ersten Male 1804; an ihrem Buche soll der Herzog von Bassano mitgearbeitet haben. Sie wurde damals auch in Deutschland auf vielen Bühnen gegeben.

Beethoven's Denkmal kommt, verschiedener eingetretener Hindernisse halber, diesen Herbst in Bonn noch nicht zur Aufstellung; nächsten Frühling aber soll die letztere bestimmt erfolgen, und zwar auf dem Münsterplatze.

Der als Clavierspieler und Componist bekannte *Damcke* aus Hannover ist als Musikdirector am Königsberger Theater angestellt worden.

Der Director der grossen Oper in Paris, *Leon Pillet*, hat der Wiener Hoftheater-Intendanz den Vorschlag gemacht, während der italienischen Saison die ganze deutsche Oper, Solosänger, Chor, Capellmeister, Orchester, nach Paris zu nehmen und dafür die vollständige grosse Pariser Oper nach Wien zu senden. — Wie man versichert, wird der Vorschlag angenommen werden.

Liszt hält einen Triumphzug durch die Städte des südlichen Frankreichs, wobei auch die Armen nicht zu kurz wegkommen; so schenkte er in Lyon den dasigen Armen den ganzen Ertrag eines Concertes: 5000 Franken. — *Thalberg* war in Boulogne sur mer. — *Döhler* bereiste die Rheinländer.

Die nach Belgien gegangene deutsche Operngesellschaft spielte in Brüssel mit demselben Beifall wie in Gent; namentlich scheint *Beethoven's* Fidelio Aufsehen gemacht zu haben. — Jetzt ist die Gesellschaft bereits nach Deutschland zurückgekehrt.

Bei der diesjährigen grossen Preisvertheilung im Conservatorium der Musik zu Paris haben 22 Zöglinge den ersten, 23 den zweiten Preis, und 38 das Accessit erhalten. — Die Pariser Academie der schönen Künste hat ebenfalls ihre Preisvertheilung für Componisten gehalten. Dabei erhielten den ersten (den sogenannten römischen) Preis *Massé*, Schüler von *Halevy* und *Zimmermann*, *Arnaud de Vilbach*, Schüler von *Halevy*; den zweiten *Mertens*, Schüler von *Carafa*.

Ankündigungen.

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben erschienen:

Baudissin, Comtesse de, Impromptu pour le Piano. 10 Ngr.
Hänsel, A., Variationen und Polacca brillante über das beliebte Lied: „Das Alpenhorn" von H. Proch für das Pianoforte. Op. 43. Zweite corrigirte Auflage. 15 Ngr.
Lasekk, Ch., Le merle doré (Die Pierole), Air élégique pour le Piano. 10 Ngr.
— — et **F. A. Kummer,** Rondeau passionné précédé d'une introduction pour le Piano et Violoncelle ou Violon. 25 Ngr.
Plessem, F. L. v., Zwei Lieder mit Begleitung des Piano. Op. 56. 7½ Ngr.
Röckel, Ed., Deux Serenades pour le Piano. Oe. 11. 10 Ngr.
— — Polonez na Piano-Forte. 5 Ngr.
Schubert, Fr., Deux Nocturnes pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 7. No. 1. Amour secret. No. 2. La Serenade. 20 Ngr.
Vogeler, Valeria, Pensées musicales. No. 1. Lied: „Weil ich nicht vergessen kann." 5 Ngr. No. 2. Lied: „Das Fischermädchen." 7½ Ngr. No. 3. Canzonetta. Il Rimprovero. 7½ Ngr.

An die zahlreichen Subscribenten versenden wir so eben die

Dritte Messe von Bernard Hahn,

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotte auch in der Orgelstimme enthalten), 2 Horn (2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen.

Pränumerations-Preis „**Zwei Thaler**" — der Ostern 1845 eintretende Ladenpreis ist 3½ Rthlr.

Vorstehende Messe ist so eingerichtet, dass sie sowohl im grossartigen Style, als auch mit den beschränktesten Mitteln, mithin in *jeder* Kirche aufgeführt werden kann. Eine Directionsstimme erleichtert die Uebersicht. *Alle bisher über diese Composition laut gewordenen Urtheile stimmen darin überein, dass sie dieselbe als ein echtes deutsches Meisterwerk anerkennen.*

Gleichzeitig ist erschienen:

Hahn, B., *Offertorium: Cantate Domino* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken ad libitum, Orgel und Contrabass. In Stimmen Preis 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr.
— — *Graduale:* Qui Sedes Domine super Cherubim; für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 15 Sgr. = 54 Kr.
— — *Hymnus:* „*Pange lingua*" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Orgel und Contrabass. In Stimmen 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Ganz neu erscheint so eben:

J. C. Lobe's (Grossherzogl. Weimarischen Kammermusikus)

Kompositionslehre

oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt. Für Dilettanten und praktische Musiker, welche ein helleres Verständniss der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Gross-Quart, schön ausgestattet und geheftet. 3½ Thlr.

Der Autor hat, wie die aus seinem Lehrinstitut hervorgegangenen Zöglinge glänzend beweisen, als Lehrer der Komposition, Komponist und Schriftsteller sich bereits einen weit verbreiteten Ruf erworben, und vorliegendes Werk, die Frucht vieljähriger Studien, erprobt durch überraschende Resultate an seinen Schülern, schon ehe er es veröffentlichte, wird ihm keinen Abbruch thun. Die bisher erschienenen Kompositionslehren sind entweder blose Theorien der Harmonie, oder im bessern Fall, Anleitungen zu Vorübungen. Wie man wirkliche Kompositionen hervorbringen könne, wird hier zum ersten Mal vollständig, auf eine durchaus neue, einfache und Jedermann verständliche Weise schriftlich gelehrt, so weit das Schaffen eines Kunstwerkes überhaupt gelehrt werden kann. Es füllt demnach die einzige in der musikalischen Literatur noch vorhanden gewesene, aber auch von den musikalischen Kunstjüngern am Meisten empfundene Lücke vollständig aus.

Im Verlage der Unterzeichneten werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

François Hünten:

Les Chants d'Italie. 6 petites Fantaisies pour le Piano Op. 132. Liv. 1 — 3.

Les trois Bijoux. 3 Fantaisies pour le Piano. Op. 133. Liv. 1 — 3.

Leipzig, im September 1844.

Breitkopf & Härtel.

Neuigkeiten

von **N. Simrock** in Bonn.

Album musical des jeunes Pianistes, ou recueil d'airs variés, Rondolettos, Divert. airs d'Opéras, de Ballets, Walses etc. par Adam, Bach, Dejazet, Herold, H. Herz, Levasseur etc. Lit. A bis Z. à 75 Cent., complet 16 Fr.

Batta, A., Mélodie chantée par Mario, dans Lucrezia Borgia, de Donizetti, transcrite pour Vcelle et Piano. 2 Fr.

Bellini, V., Scena e Duetto: Tu sciagurato ah! fuggi. — Du Friedensstörer, für Sopran u. Tenor mit Pianoforte. 2 Fr. 50 Ct.

Brunner, C. T., Op. 46. No. 1. Le Postillon de Lonjumeau. 2) Lucrezia Borgia. 3) Elisire d'amore. 4) Zampa. 5) Sonnambula. 6) Lucia de Lammermoor. 7) La fille du Regiment. 8) I Montecchi e Capuletti. 9) Linda di Chamounix. 10) Le brasseur de Preston. 11) La fille du Regiment. 12) I Puritani. 12 Pet. Rondeaux sur des thèmes fav. franc. et italiens à l'usage des élèves avancés pour Piano. à 1 Fr.

— — Op. 57. 20 pet. études mélodiques pour Piano pour les jeunes élèves. 2 Fr. 50 Cent.

Chaulieu, Ch., Prémières Leçons doigtées pour Piano à l'usage des Commençans. 3 Fr.

— — 18 études élégantes en forme de préludes pour Piano. 2 Fr.

Cottignies, C., 12 Fantaisies pour Flûte seule sur des motifs ital. 1) Zampa. 2) Pirata. 3) Anna Bolena. 4) Zampa. 5) Gustave. 6) Anna Bolena. 7) Semiramis. 8) Norma. 9) Gustave. 10) Pirata. 11) Straniera. 12) Norma. à 75 Cent.

Czerny, Ch., Op. 495. Liv. 1 et 2. 42 Etudes progressives et brillantes pour Piano à 4 mains expr. composées pour faciliter les progrés des éléves avancés. à 3 Fr.

Dressler, R., Fantaisies ital. pour Piano et Flûte, 1) „Nel Silencio" del Crociato di Meyerbeer, et „Non più mesta" della Cenerentola di Rossini. 2) „Buona notte" et „La mia Dorabella" de Mozart. 3) „Amor possente" et „Dunque io son" del Barbiere di Sevilla. 4) Marche della Donna del lago, et „Capitar potrà" Cenerentola. 5) „Suave immagine d'amor" et „Benedetta sia la madre. à 1 Fr. 50 Cent.

Forde, W., L'Anima dell' Opera, Cavat. et autres pièces fav. et modernes pour Piano et Flûte, No. 28. Intr., Aria, Romance, Cavat.: Les Martyrs, No. 29. Intr. et motif fav.: Les Martyrs, No. 30. Introduction, Hymne, Marche triemphale: Les Martyrs. à 1 Fr. 50 Cent.

Goethe, W. v., Op. 15. Liebesprobe, Gedicht von B. Staufer für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 1 Fr. 50 Cent.

Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Lieder ohne Worte für Pianoforte. 3e Heft. Op. 62. 3 Fr. 50 Cent.

— — do do 3e Heft. Op. 62. à 4 mains. 4 Fr. 50 Cent.

— — do do 3e Heft. Op. 62, für Piano und Violine. 4 Fr.

— — do do 3e Heft, für Piano und Violoncelle. 4 Fr. 50 Cent.

Murdoff, Iw., Les heures de récréation, choix de 20 morceaux fav. pour le Piano, soigneusement doigtés. No. 1 et 2. à 1 Fr. 50 Cent.

Ravina, H., Op. 10. Divert. brill. pour Piano. 2 Fr. 25 Ct.

Rosellen, H., Op. 23. Cavatine de l'Opéra: Torquato Tasso de Donizetti, variée pour Piano à 4 mains. 2 Fr. 50 Cent.

— — Op. 58. 2 Fantaisies caractéristiques pour Piano. No. 1. Caractère ital.: Ines de Castro de Persiani. No. 2. Caractère allemand: Euryanthe de Weber. à 3 Fr. 50 Cent.

— — Op. 59. Fantaisie élégante sur: Il Giuramento de Mercadante pour Piano. 3 Fr. 50 Cent.

Schmitt, Aloys, Op. 105. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. 10 Fr.

Schumann, R., Op. 43. Drei zweistimmige Lieder, — Wenn ich ein Vöglein wär. — Herbstlied. — Schön Blümlein, — mit Begleitung des Pianoforte. 2 Fr. 25 Cent.

Pränumerations-Anzeige.

In der k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhandlung **Tobias Haslinger's Wittwe & Sohn** in Wien erscheint auf Pränumeration:

Neue vollständige Gesangschule in vier Abtheilungen mit deutschem und französischem Texte, von *Adolph Müller.*

Sie wird in acht Lieferungen ausgegeben, und zwar die erste am 2. November, die zweite am 15. November d. J. und so fort monatlich zwei Lieferungen. Der Pränumerationspreis für jede Lieferung ist 1 Fl. Conv.-Münze. Nach Erscheinung der letzten Lieferung tritt der erhöhte Ladenpreis von 10 Fl. 30 Kr. Conv.-Münze für das ganze Werk ein. Alle Buch- und Kunsthandlungen nehmen Pränumeration an und theilen auch den Prospectus mit.

Im Verlage von **J. P. Spehr** in Braunschweig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Netzer, Joseph, Mara. Grosse romantische Oper in drei Acten von Otto Prechtler. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Preis 6 Thlr. 12 Ggr.

— — Die einzelnen Arien, Duetten, Marsch, Ballet u. s. w. aus derselben Oper. à 4, 6, 8, 10 Ggr.

— — Potpourri für Pianoforte aus derselben Oper. 16 Ggr.

Portrait des Capellmeister **Joseph Netzer.** Lithographirt, chinesisches Papier, netto 16 Ggr.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Octobers folgendes Werk, das die Beachtung aller guten Seminarien verdient:

Theoretisch-praktische Organistenschule.

Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminaristen und Präparanden.

Von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik am grossherzoglichen Seminar zu Weimar und Organisten an der Stadtkirche daselbst.

Subscriptionspreis bis zum Erscheinen: 1⅓ Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. № 38. 1844.

Inhalt: Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten. (Beschluss.) — *Nachrichten*: Aus Strassburg. Wiener Musikleben. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten.

(Beschluss.)

Durch nachstehendes Verzeichniss wünsche ich zur Vorarbeit dieser Ausgabe alle Besitzer *Bach*'scher Cantaten anzuregen, wie ich selbst binnen Kurzem im Stande zu sein hoffe, eine bedeutende Fortsetzung desselben bekannt machen zu können. Auch erbiete ich mich zu jeder Unterstützung dieses Unternehmens nach meinen besten Kräften.

Verzeichniss Bach'scher Choralgesänge mit den ihnen eigenen Texten, und Nachweis der Cantaten, in denen sie sich vorfinden lassen.

Ueberschrift des Chorals:	*Ausgabe:* Becker.	Neue Leipzig.	*Aus dem Liede:*	*Unterliegender Text:*	*Entnommen aus:*
Ach Gott und Herr.	No. 40.	No. 279.	Dess. Liedes Strophe 4.	Solls ja so sein.	*Cant.* Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
Ach Gott v. Himmel sieh darein. *a.*	„ 3. C.	„ 3.	Schau, lieber Gott, wie meine Feind. Str. 1.	— — — — —	*Cant.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
b.	„ 3. A.	„ 262.	Dess. Liedes Strophe 6.	Das wollst du Gott bewahren rein.	*Cant.* Ach Gott vom H. sieh darein.
Ach Gott, wie manches Herzeleid.	„ 117. B.	„ 217.	do do do 16, 17, 18.	Drum will ich weil ich lebe noch.	*Cant.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
Ach lieben Christen seid getrost.	„ 31. B.	„ 301.	do do do 6.	Wir wachen oder schlafen ein.	*Cant.* Ach lieben Chr. seid getrost.
Unter: Wo Gott der Herr nicht bei mir hält.					
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.	No. 48.	No. 48.	Dess. Lied. Strophe 13.	Ach wie nichtig sind der Menschen Sachen.	*Cant.* Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
Allein Gott in der Höh sei Ehr.	„ 91. B.	„ 326.	Der Herr ist mein getreuer Hirt. Str. 1.	— — — — —	*Cant.* Du Hirte Israels.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ.	„ 13. A.	„ 13.	Dess. Liedes Strophe 4.	Ehr sei Gott in dem höchsten Thron.	*Cant.* Allein zu dir Herr Jesu Chr.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.	„ 10.	„ 10.	do do do 4.	Ob bei uns ist der Sünde viel.	*Cant.* Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
Christ lag in Todesbanden.	„ 15. B.	„ 184.	do do do 7.	Wir essen nun und leben wohl.	*Cant.* Christ lag in Todesbanden. (*NB.* Der Choral steht in E.)
Christus der uns selig macht. *a.*	„ 74a. A.	„ 81.	do do do 1.	— — — — —	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 74a. B.	„ 198.	do do do 8.	O hilf, Christus, G. Sohn.	Passion nach dem Johannes.
Der Herr ist mein getreuer Hirt.	„ 91. C.	„ 353.	do do do 5.	Gutes und die Barmherzigkeit.	*Cant.* Der Herr ist mein getr. Hirt.
Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.	„ 68.	„ 42.	do do do 1.	— — — — —	*Cant.* Halt im Gedächtniss J. Christ.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort.	„ 69.	„ 72.	do do do 2.	Beweis dein Macht u. Herrlichkeit.	*Cant.* Bleibe bei uns.
Es ist das Heil uns kommen her. *a.*	„ 4. A.	„ 4.	do do do 11.	Die Hoffnung wahrt der rechten Zeit.	*Cant.* Wahrlich ich sage Euch.
b.	„ 4. B.	„ 290.	do do do 12.	Ob sichs anliess, als wollt er nicht.	*Cant.* Es ist das Heil uns kommen her.
Freu' dich sehr, o meine Seele. *a.*	„ 29. A.	„ 29.	do do do 10.	Fr. d. sehr, o m. S., u. vergiss all Noth u. Quaal.	*Cant.* Liebster Jesu mein Verlangen.
b.	„ 29. C.	„ 67.	Kommt u. lasst euch Jesum lehren. Str. 6.	Selig sind, die aus Erbarmen.	*Cant.* Brich den Hungrigen dein Brod. (*NB.* in B.)
c.	„ 29. D.	„ 76.	? ?	Eine Stimme lässt sich hören.	*Cant.* Freue dich erlöste Schaar. (*NB.* Der Choral steht in A.)
d.	„ 29. E.	„ 282.	Treuer Gott ich muss dir klagen. Str. 12.	Ich will alle meine Tage.	*Cant.* Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
Freuet euch ihr Christen alle.	„ 8.	„ 8.	? ?	*NB.* Fehlt in der Partitur.	*Cant.* Ihr seid Gottes Kinder.
Gelobet seist du Jesus Christ. *a.*	„ 53. A.	„ 51.	Dess. Liedes Strophe 7.	Das hat er alles uns gethan.	*Cant.* Nun komm d. Heiden Heiland.
b.	„ 53. B.	„ 160.	do do do 7.	Das hat er alles uns gethan.	*Cant.* Sehet welch eine Liebe.
Hast du denn Jesu dein Angesicht.	„ 79.	„ 90.	do do do 6.	Richte dich, Liebste, nach mein. Gefallen u. glaube.	*Cant.* Selig ist der Mann.

Ueberschrift des Chorals:	*Ausgabe:* Becker.	Neue Leipzig.	*Aus dem Liede:*	*Unterliegender Text:*	*Entnommen aus:*
Herr Christ d. einge Gott's Sohn. *a.*	No. 87. A.	No. 101.	? ?	Du Herr willst uns ernähren.	*Cant.* Ihr, die ihr Euch n. Christo nennt.
b.	„ 87. B.	„ 303.	Dess. Lied. letzte Str.	Ertödt' uns durch deine Güte.	*Cant.* O Wunderkraft d. Liebe. In *Cant.* Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Mit figur. Begleit.)
Herr Jesu Christ du höchstes Gut.	„ 70. C.	„ 294.	dº dº dº 8.	Stärk uns mit deinem Feuergeist.	*Cant.* Herr Jesu Christ du höchstes Gut.
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. *a.*	„ 56. A.	„ 58.	dº dº dº 1.	— — — — —	*Cant.* Ich liebe den Höchsten mit ganzem Gemüthe.
b.	„ 56. B.	„ 107.	dº dº dº 3.	Ach Herr, lass dein lieb Engelein.	Passion nach dem Johannes.
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? *a.*	„ 58. D.	„ 59.	dº dº dº 7.	O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Massen.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 58. A.	„ 78.	dº dº dº 1.	— — — — —	Passion nach dem Matthaeus.
c.	„ 58. B.	„ 105.	dº dº dº 4.	Wie wunderbarl. ist doch diese Strafe.	Passion nach dem Matthaeus.
d.	„ 58. C.	„ 111.	dº dº dº 8.	Ach grosser König, gross zu allen Zeiten.	Passion nach dem Johannes.
Herzlich thut mich verlangen.	„ 21. D.	„ 21.	Befiehl du deine Wege. Strophe 5.	Und ob gleich alle Teufel.	*Cant.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
	Siehe unter: O Haupt voll Blut und Wunden.				
Ich freue mich in dir.	No. 61.	No. 60.	Dess. Liedes Strophe 4.	Wohlan, so will ich mich.	*Cant.* Ich freue mich in dir.
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.	„ 68.	„ 71.	dº dº dº 5.	Ich lieg im Streit und widerstreb.	*Cant.* Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. (Der Choral steht in G.)
Jesu, der du meine Seele.	„ 37b.	„ 297.	dº dº dº 12.	Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen.	*Cant.* Jesu, der du meine Seele.
Jesu Leiden, Pein und Tod. *a.*	„ 59. A.	„ 83.	dº dº dº 10.	Petrus, der nicht denkt zurück.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 59. B.	„ 106.	dº dº dº 20.	Er nahm alles wohl in Acht.	Passion nach dem Johannes.
Jesu meine Freude. *a.*	„ 85. D.	„ 96.	dº dº dº 6.	Weicht ihr Trauergeister.	*Cant.* Bisher habt ihr Gott gebeten in meinem Namen.
b.	„ 85. A.	„ 138.	dº dº dº 1.	— — — — —	*Cant.* Sehet, welch eine Liebe.
c.	„ 85. B.	„ 263.	dº dº dº 1 und 6.	Jesu m. Freude, u. Weicht ihr Trauergeister.	Motette gleicher Ueberschrift.
d.	„ 85. F.	„ 283.	dº dº dº 4.	Weg mit allen Schätzen.	Motette.
e.	„ 85. C.	„ 324.	dº dº dº 2.	Unter deinen Schirmen.	*Cant.* Jesus schläft, was darf ich hoffen.
f.	„ 85. G.	Fehlt.	dº dº dº		Motette (fünfstimmig).
Jesu nun sei gepreiset. *a.*	„ 11. A.	„ 11.	dº dº dº 3.	Dein ist allein die Ehre.	*Cant.* Jesu nun sei gepreiset.
b.	„ 11. C.	„ 327.	dº dº dº 2.	Lasst uns d. Jahr vollbringen.	*Cant.* Lobe Zion deinen Gott.
In dich hab' ich gehoffet, Herr.	„ 72. A.	„ 118.	dº dº dº 5.	Mir hat die Welt trüglich gericht't.	Passion nach dem Matthaeus.
Komm, heiliger Geist, Herre Gott.	„ 66.	„ 69.	?	Lass freudiger Geist voll Vertraun.	*Motette*: Der Geist hilft u. s. w. (Steht in B.)
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.	„ 46. B.	„ 45.	Gott Vater sende deinen Geist. Strophe 10.	Der Geist, den Gott den Kindern gibt.	*Cant.* Es ist euch gut, dass ich hingehe.
Liebster Gott, wann werd' ich sterben.	„ 43.	„ 43.	Dess. Liedes Strophe 5.	Herrscher über Tod und Leben.	*Cant.* Liebster Gott, wann werd ich sterben.
Mach's mit mir Gott nach dein. Güt.	„ 44. B.	„ 310.	? ?	Durch dein Gefängniss Gottes Sohn.	Passion nach dem Johannes.
Meinen Jesum lass ich nicht, weil.	„ 113. A.	„ 152.	dº dº dº 6.	Jesum l. ich nimmer nicht, geh ihm ewig an d. Seiten.	*Cant.* Meinen Jesum lass ich nicht.
Meine Seel' erhebt den Herren.	„ 95.	„ 358.	dº dº dº 10 und 11.	Lob u. Preis sei Gott dem Vater.	*Cant.* Meine Seele erhebt d. Herrn.

NB. Die Leipziger Ausgaben bei Breitkopf und Härtel enthalten diesen Choral ganz übereinstimmend mit der Cantate. In der Becker'schen Ausgabe findet sich, ausser den Abänderungen in der Gliederung der Tacttheile, ein eingeschalteter Tact (der siebente) und eine völlige Umgestaltung des eilften und zwölften Tactes.

Mit Fried' u. Freud' ich fahr dahin.	No. 49. A.	No. 325.	Dess. Liedes Strophe 4.	Er ist d. Heil u. selig Licht.	*Cant.* Erfreute Zeit i. neuen Bunde.
Nun bitten wir den heiligen Geist.	„ 36. C.	„ 97.	dº dº dº 3.	Du süsse Liebe schenk uns deine Gunst.	*Cant.* Gott soll allein mein Herze haben.
Nun komm der Heiden Heiland.	„ 47. A.	„ 170.	dº dº dº 8.	Lob sei Gott dem Vater g'than.	*Cant.* Nun komm der Heiden Heiland. (Der Choral steht in H.)
Nun lieget alles unter dir. (Melodie: Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ, dreitheilig.)	„ 207.	„ 343.	Du Lebensfürst Herr Jesu Christ. Str. 4.	Nun lieget alles unter dir.	*Cant.* Lobet Gott in sein. Reichen.
Nun ruhen alle Wälder. *a.*	„ 50. A.	„ 63.	O Welt sieh hier d. Leben. Strophe 3.	Wer hat dich so geschlagen.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 50. F.	„ 117.	O Welt sieh hier d. Leben. Strophe 5.	Ich bins, ich sollte büssen.	Passion nach dem Matthaeus.

Ueberschrift des Chorals:		Ausgabe: Becker.	Ausgabe: NeueLeipzig.	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
	c.	No. 50. G.	No. 355.	?	*NB.* Fehlt in der Partitur.	*Cant.* Sie werden euch in den Bann thun. (*NB.* In d.Cant. in G moll.)
O Ewigkeit, du Donnerwort.		„ 26. A.	„ 26.	Dess. Lied. Strophe 11.	So lang ein Gott im Himmel lebt.	*Cant.* O Ewigkeit, du Donnerwort.
O Gott, du frommer Gott.	a.	„ 76. D.	„ 85.	dº dº dº 2.	Gib,dass ich thu mitFleiss.	*Cant.* Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
	b.	„ 76. C.	„ 312.	Gelobet sei der Herr. Strophe 5.	Dem wir das heilig jetzt.	*Cant.* Gelobet sei der Herr.
	NB.	Diese mit Instrumenten begleitete Bearbeitung weicht, bei grosser Aehnlichkeit, doch so sehr von den in den beiden Ausgaben bezeichneten ab, dass es fraglich ist, ob sie sich nicht anderweitig unverändert finden lasse.				
	c.	No. 76. A.	Siehe unter: Was frag ich nach der Welt.			
O Haupt voll Blut und Wunden. (Bei Becker unter: Herzlich thut mich verlangen.)	a.	„ 21. H.	No. 74.	Dess. Liedes Strophe 1.	— — — — —	Passion nach dem Matthaeus.
	b.	„ 21. A.	„ 80.	Befiehl du deine Wege. Strophe 1.	Befiehl du deine Wege.	Passion nach dem Matthaeus.
	c.	„ 21. E.	„ 89.	Dess. Liedes Strophe 9.	Wenn ich einmal soll scheiden.	Passion nach dem Matthaeus.
	d.	„ 21. I.	„ 98.	dº dº dº 5 in E, und Strophe 6 in Es.	Erkenne mich mein Hüter. ich will hier bei dir stehen.	} Passion nach dem Matthaeus.
O Herre Gott, dein göttlich Wort.		„ 14.	„ 14.	dº dº dº 7.	Herr, ich hoff je, du werdest die.	*Cant.* Erwünschtes Freudenlicht.
	NB.	Der Choral steht eine Quinte höher in D; die durch den Bass zusammengedrängten Mittelstimmen sind in den beiden Ausgaben hin und wieder mit einander verwechselt.				
Puer natus in Bethlehem.		No. 12.	No. 12.	Dess. Liedes Strophe 4.	Die Kön'ge aus Saba kamen dar.	*Cant.* Die Kön'ge aus Saba.
Schmücke dich, o liebe Seele.		„ 22.	„ 22.	dº dº dº 9.	Jesu, wahres Brod des Lebens.	*Cant.* Schmücke dich, o l. Seele. (*NB.* Steht in F.)
Schwing dich auf zu deinem Gott.		„ 105.	„ 142.	dº dº dº 2.	Schüttle deinen Kopf und sprich.	*Cant.* Ihr seid Gottes Kinder.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Unter: Es ist das Heil uns kommen her.)		„ 4. D.	„ 354.	dº dº dº 4.	Ich rief den Herrn in meiner Noth.	*Cant.* Sei Lob u. Ehr d.höchst.Gut.
Singen wir aus Herzensgrund.		„ 88.	„ 109.	dº dº dº 4 und 6.	Gott hat die Erde zugericht't.	*Cant.* Es wartet alles auf dich.
Valet will ich dir geben.		„ 24. B.	„ 108.	dº dº dº 3.	In meines Herzens Grunde.	Passion nach dem Johannes.
Vater unser im Himmelreich.	a.	„ 47. A.	„ 47.	dº dº dº 4.	Dein Will geschehn, o Gott, sogleich.	Passion nach dem Johannes.
	b.	„ 47. D.	„ 110.	So wahr ich lebe spricht d.Herr. Str. 2, 6 u. 7.	Dies Wort bedenk, o Menschenkind.	*Cant.* Herr, deine Augen sehen auf den Glauben.
	c.	„ 47. C.	„ 267.	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. Str. 7.	Leit' uns mit deiner rechten Hand.	*Cant.* Es reisset euch ein schrecklich Ende.
Verleih uns Frieden gnädiglich.		„ 80.	„ 259.	— — — —	Verleih uns Frieden gnädiglich.	*Cant.* Am Abend aber desselbigen Sabbaths.
Von Gott will ich nicht lassen.		„ 23b. B.	„ 191.	dº dº dº 9.	Das ist des Vaters Wille.	*Cant.* Herr, wie du willst, so schicks mit mir. (Der Choral steht in C.)
Wachet auf ruft uns die Stimme.		„ 137.	„ 179.	dº dº dº 3.	Gloria sei dir gesungen.	*Cant.* Wachet auf ruft uns die St.
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.		„ 140.	„ 182.	dº dº dº 3.	Gott Lob u. Dank der nicht zugab.	*Cant.* Wär Gott nicht mit u. d.Zeit.
Was frag ich nach der Welt. (Unter: O Gott du frommer Gott.)		„ 76. A.	„ 255.	dº dº dº 1.	Was frag ich nach d. Welt.	*Cant.* Sehet, welch eine Liebe.
Was Gott thut, das ist wohlgethan.		„ 62. A.	„ 65.	dº dº dº 1.	— — — — —	*Cant.* Nimm, was dein ist, und gehe hin.
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.	a.	„ 41. B.	„ 41.	Ich hab' in Gottes Herz u. Sinn. Str. 10.	Ei nun mein Gott so fall' ich dir.	*Cant.* Die Kön'ge aus Saba.
	b.	„ 41. C.	„ 115.	dº dº dº 1.	Was mein Gott will.	Passion nach dem Matthaeus.
	c.	„ 41. D.	„ 120.	dº dº dº 1.	Was mein Gott will.	*Cant.* Ihr werdet weinen u. heulen.
Welt, Ade, ich bin dein müde.		„ 111.	„ 150.	dº dº dº 1.	— — — — —	*Cant.* Wer weiss wie nahe mir mein Ende.
	NB.	Dieser Choral ist von Joh. Rosenmüller. Siehe Caecilia, Heft 91, Seite 183.				
Werde munter mein Gemüthe, und ihr Sinne.	a.	No. 84. D.	No. 95.	Dess. Liedes Strophe 6.	Bin ich gleich von dir gewichen.	*Cant.* Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
	b.	„ 84. A.	„ 121.	dº dº dº 6.	Bin ich gleich von d. gew.	Passion nach dem Matthaeus.
	c.	„ 84. B.	„ 233.	Jesu meiner Seelen Wonne. Str. 2.	Jesu mein Hort u. Erretter.	*Cant.* Mein l. Jesus ist verloren.
Wer nur den lieben Gott lässt walten.	a.	„ 64. A.	„ 62.	Dess. Liedes Strophe 6.	Es sind ja Gott nur leichte Sachen.	*Cant.* Siehe ich will viel Fischer aussenden.

Ueberschrift des Chorals:		Ausgabe: Becker.	Ausgabe: NeueLeipzig.	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
	b.	No. 64. E.	No. 339.	Ich armer Mensch, ich armer Sünder. Str. 1.	Ich armer Mensch.	*Cant.* Hüte dich, dass deine Gottesfurcht.
Wie schön leucht' uns der Morgenstern, voll Gnad'.		„ 77. C.	„ 323.	Dess. Liedes Strophe 4.	Von Gott kommt mir der Freudenschein.	*Cant.* Erschallet ihr Lieder.
Wir Christenleut'.	a.	„ 57. B.	„ 55.	dº dº dº 5.	Hallelujah, gelobt sei Gott.	*Cant.* Unser Mund sei voll Lachen.
	b.	„ 57. A.	„ 321.	dº dº dº 1.	Wir Christenleut.	*Cant.* Ihr seid Gottes Kinder.
Zeuch ein zu deinen Thoren. (Unter: Helft m. Gott's Güte preis.)		„ 23ª. A.	„ 23.	dº dº dº 1.	Zeuch ein zu deinen Thoren.	*Cant.* Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.

Nachrichten.

Strassburg. Theater. Wir haben unsern Bericht über die Operngesellschaft und ihre Leistungen während des Theaterjahres 1843 — 1844 lange verschieben müssen, da diese Gesellschaft, unter der Direction des Herrn *Provence*, sich erst gegen das Ende dieses Jahres constituiren konnte. Bekanntlich sind in Frankreich den Auftretenden drei Debüts gestattet; bestehen sie darin nicht, so sind die Contracte gebrochen. Demnach trat als erster Tenorist für die grosse Oper Herr *Verneuil* auf, der bereits in seinem zweiten Debüt durchfiel; ihm folgte nach einem langen Zwischenraum ein Herr *Rekaers*, der aber schon in der ersten Vorstellung fiel. Er wurde durch einen Herrn *Masson* ersetzt, welcher, bei einem unangenehmen Aeussern, nicht ohne gute Eigenschaften als Sänger war; allein auch er wurde nicht angenommen. Diesem folgte ein Herr *Sambet*, welcher das Schicksal seiner drei Vorgänger theilte. Endlich des langen Wechselns müde, behielt man den fünften Debütanten Herrn *Maurin*, einen Anfänger aus dem Conservatorium von Lyon, dessen frische angenehme Stimme sich jedoch zum Bariton hinneigt; mit ihm war beinahe das Ende des Theaterjahres herbeigekommen. Als erster Tenorist für die komische Oper fand Herr *Labruyere* verdienten Beifall. Als Bassisten waren die Herren *Estor*, mit schöner Stimme, unmusikalisch, *Jourdheuil*, kräftig, aber häufig detonirend, und *Petit* als Bassbuffo engagirt. Als erste Sängerin war Mad. *Renouf Dubreuil* vom vorigen Jahre beibehalten; eine als Rouladensängerin engagirte *Elisa Dubreil* fiel und wurde durch Mad. *Saint-Ange*, eine vorzügliche Sängerin, ersetzt. Ausser dem gewöhnlichen alten Opernrepertoir waren: „La part du diable" und „Scaramouche" die einzigen neuen Opern. — Auf die Direction des Herrn *Provence* folgte für 1844 — 1845 die gegenwärtige des Herrn *Amable Boige* genannt *Mutée*, welcher die Bühne am 11. Juni mit der Oper: „La Favorite" eröffnete. Sein Opernpersonal scheint gegenwärtig, nachdem mehrere Mitglieder nicht angenommen worden, definitiv constituirt zu sein. Die obengenannte erste Rouladensängerin *Saint-Ange* ist das einzige beibehaltene Mitglied der vorhergehenden Gesellschaft; ihre Verdienste und ihr geschmackvoller Vortrag werden immer mehr gewürdigt. Als erste Sängerin ohne Rouladen ist Dem. *Begrez* engagirt; als Anfängerin von neunzehn Jahren verspricht sie viel für die Zukunft; als zweite Sängerin ist Mad. *Perron*, früher hier als Mad. *Deringer*, ausgezeichnet; auch ist Mad. *Capelli*, als dritte, nicht ohne Verdienst. Herr *Giraud*, erster Tenorist, distonirt nicht selten; an die Stelle des ersten leichten Tenoristen *Abel* ist ein Herr *Martel* mit Beifall getreten. Als zweiter Tenorist hat Herr *Foiguet* viele Vorzüge; Herr *Portéhaut* als Bariton ist an Stimme und Vortrag ausgezeichnet. Herr *Dowghe*, kräftiger tiefer Bass, erreicht eben mit Mühe das *d*. Herr *Varin* ist als zweiter und als Bassbuffo von früheren Zeiten schon vortheilhaft bekannt. Von neuen Opern kamen bis jetzt keine zur Aufführung.

Concerte. Seit unserm letzten Bericht sind Privat- und öffentliche Concerte häufig auf einander gefolgt. Unter den ersteren zeichnen sich diejenigen bei den Herren *Berg*, *Jauch* und *Leybach*, sowohl durch gehaltvolle Compositionen, als durch tüchtige Schüler aus; blos Letzterer spielte selbst, mit stets steigender Fertigkeit und Ausbildung auf dem Pianoforte, einen Theil des Trio von *Mayseder*, mit Violine und Violoncell, das Duett für Pianoforte und Violine von *Kalkbrenner*, Variationen von *Pixis* über ein Thema aus dem Barbier, und dergleichen von *Osborne* und *Ernst* über ein Thema aus der Niobe. Eine in diesen Concerten gehörte junge Sängerin, Dem. *Metzger*, ist kürzlich, wegen ihrer wunderschönen Stimme und ihrer guten Anlagen, in das Pariser Conservatorium aufgenommen worden. — Unter den öffentlichen Concerten nennen wir das der achtjährigen *Louise Scheibel*, Schülerin des Conservatoriums und der M. Cl. Loveday; sie spielte ausgezeichnet auf dem Pianoforte Compositionen von *Kalkbrenner* und *Herz*; — und das der Altistin *Emma Basse* mit Herrn *Berhalter*, Clarinettisten zu Stuttgart; Erstere erwarb sich durch ihren musterhaften Vortrag mit ihrer vollen, reinen Stimme ungetheilten Beifall; sie musste das mit dem Bassetthorn durch Herrn *Berhalter* begleitete Lied von *Proch*: Schweizer Heimweh, da Capo singen. Herr *Berhalter* zeigte sich auf diesem Instrumente, so wie auf der Clarinette, als wahrer Virtuos. Auf dieses Concert folgte das unseres ausgezeichneten Geigers *Schwäderle*, welches die Menge anzog und diesmal, durch die erste Mitwirkung seiner Gattin, die sich als tüchtige Clavierspielerin zeigte, die Neugierde noch mehr reizte. — Am 13. März hatte in dem Locale des Schlosses zum Besten der Armen eine musikalische Abendunterhaltung (ohne Orchester, unrichtig Concert benannt) Statt. Zu diesem edlen Zwecke hatten sich die ausgezeichnetsten Dilettanten und einige Künstler bereit finden lassen mitzuwirken, und so wurde Folgendes in einem hohen Grade von Vollkommenheit und mit lautem Beifalle zu Gehör gebracht: Sextuor (Es) von *Mayseder* durch Herrn *Schwäderle*; Duett aus der Jüdin für zwei Soprane; Variationen von *Pixis* über ein Thema aus dem Barbier, für Pianoforte; Duett aus der Lucrezia von *Donizetti* für Alt und Tenor; Männerchor

ohne Begleitung; Fantasie für die Harfe von *Stockhausen*, von ihm selbst vorgetragen; Venezia, Nocturne von *Gambogi* für zwei gleiche Stimmen; Tenorarie aus der Jüdin mit Begleitung des englischen Horns; Andante und russisches Rondo von *Beriot*, durch Herrn *Schwäderle*; Arie von *Beriot* für Mezzosopran; Nocturne von *Alary*, L'orgia, für Alt und Tenor; endlich komische Lieder von *Henrion* u. A., Alles mit Clavierbegleitung. — Am 23. März wurde ein zweites Concert in dem Locale der Réunion des arts veranstaltet zum Besten der Armen der Gesellschaft von St. Vincent de Paul, worin Folgendes gegeben wurde: Ouverture für volles Orchester, gründlich und effectvoll componirt von Herrn *Wackenthaler*; die Sehnsucht, Basssolo von demselben; dieser liebliche Gesang ist in Strassburg im Stich erschienen; Rondo eines Clavierconcerts von *Herz*, sehr brav gespielt von einer Dilettantin; Bassduett aus Marino Faliero von *Donizetti*, kräftig und mit Ausdruck gesungen von den Herren Gebrüder *Schlosser*. Dann wurden die Zuhörer durch einen religiösen mehrstimmigen Gesang aus der Ferne, mit Begleitung einer Physharmonica (oben in einem Seitenzimmer), angenehm überrascht. Die zweite Abtheilung wurde mit der Ouverture aus Oberon höchst brillant eröffnet. Herr *Schwäderle* spielte ausgezeichnet die Grabscene aus der Lucia, von *Artot* für die Violine geschrieben. Darauf folgte ein Terzett aus der Stradella von *Niedermeyer*; Variationen für Pianoforte von *Sowinski* über das Thema der Niobe, ausgezeichnet durch einen Dilettanten vorgetragen. Den Beschluss machte die Preghiera aus Moses. — Am 13. April gab Fräul. *Henriette Nissen*, die früher schon hier gefeierte Sängerin, Mitglied der italienischen Oper zu Paris, Concert, in welchem sie Gelegenheit hatte, ihre Kunst in allen Gesanggattungen zu zeigen, in dem Recitativ, so wie in dem getragenen, religiösen und in dem Bravourgesang; davon zeugen die Scene aus dem Barbier, worin sie die geschmackvollsten Fiorituren anbrachte, die Arie aus Manon Lescaut von *Balfe*, ein Lied von *Händel*, und ein Tyrolerlied von *Donizetti*. Ferner gab dieses besuchte Concert Gelegenheit, mehrere schöne Männerchöre, Violinvariationen von *Mayseder* durch Herrn *Schwäderle*, und ein Duo für Pianoforte von *Osborne* und *Beriot*, durch Herrn *Leyback* und einen Dilettanten, Beide mit wahrer Auszeichnung und Kunstfertigkeit, zu hören.

Seit dem Monat Juni hat sich neben der Singacademie, welche zwar nur in den Wintermonaten ihr rühmliches Werk verfolgt, ein Instrumentalverein, unter dem Namen: Philharmonische Gesellschaft, gebildet. Die städtische Verwaltung hat das Local in dem Schlosse zu ihrer Verfügung gestellt. Aus dem späteren Zusammenwirken beider Gesellschaften steht für die Kunst viel Gutes zu hoffen.

Auch der engere Singverein, unter der Leitung des Herrn *Stern*, ermüdet nicht, und hat im Laufe des Winters eine gelungene Aufführung des Paulus zu Gehör gebracht, wofür ihm alle Kunstfreunde Dank wissen.

Endlich sei noch der dreizehnten Generalversammlung der Gesellschaft der Hilfscasse für dürftige Künstler oder für deren Wittwen und Waisen gedacht, die am 28. April Statt hatte, bei welcher Gelegenheit das Sextuor von *Mayseder* (in Es), und die Symphonie von *Haydn* mit der Paukenintrada (Es) aufgeführt wurden, nach vorhergegangener Analyse dieses letztern Werks, und den durch *Haydn* auf die Kunst überhaupt bewirkten Eindruck, vorgetragen von Herrn *C. Berg*.

Wiener Musikleben.

Endlich ist es ruhig, d. h. deutsche Oper geworden. Fast bis zum Schlusse der italienischen Theaterwonnen sah man im entwichenen Musikhalbjahre den Wald vor lauter Bäumen nicht, oder man hörte vor lauter Musik keine Musik mehr. Es floss Alles in einander, gleich tönenden Luftschichten, und nur Wenigen war es gegönnt, hoch über denselben das Element zu beherrschen. Ich will es versuchen, diesen nun verklungenen Wirrwarr zu sichten, zu ordnen, und das, was für die hiesigen Kunstzustände von einiger Bedeutung ist, als localgeschichtliche Anhaltspuncte für diese alle Musikinteressen unparteiisch beleuchtenden Blätter niederzuschreiben.

Theater. — Mehr als gewöhnlich entwickelte dasselbe im Laufe dieses Jahres das Streben, dem deutschen Repertoir einen nützlichen Zuwachs zu verschaffen; doch ist es ihm nie weniger gelungen, als gerade diesmal. Es fehlt noch immer der kräftig-beredte Anwalt unter den lebenden Componisten, welcher der nationellen Sache ihr Gewicht, ihre Vorrechte, ihren Einfluss zu vindiciren vermöchte. In irgend einem Puncte sind alle unsere Componisten zu undeutsch, entweder in der Kräftigkeit des Wollens, oder in der künstlerischen Schlichtheit, oder im erfinderischen Geiste; in nichts sind sie dagegen decidirter, als in der Undecidirtheit. Dieses Ringen der Ermattung mit der Schöpfungslust, des Nationalsinnes mit dem Fremdprincipe, des Alten mit dem Neuen erzeugt jene Unbestimmtheit und Leere, welche uns die ganze neudeutsche Opernmusik als in der Uebergangsperiode begriffen erscheinen lässt. Kein Wunder, wenn das Publicum diesen Uebergangsprocess so gut erkennt, als den Mangel an Zuversicht, den die Autoren ein Mal über das andere deutlich genug herausstellen, wodurch das Vertrauen zu ihren Werken nicht wenig geschwächt wird. Man greift lieber zu dem Fremden, das wenigstens in seiner Art ausgesprochen, als zu dem Einheimischen, worüber die öffentliche Meinung nie recht in's Reine kommen kann. Umgekehrt wirkt diese Zweifelsucht des Publicums natürlich wieder auf die schaffenden Kräfte nachtheilig zurück, entmuthigt, macht irre in der Wahl der Mittel, confundirt die Schreibart u. s. w. — Publicum und Autoren treiben sich dermaassen unbehaglich in einem Kreise herum, in welchem es an einem eigentlichen Mittelpuncte, nämlich dem neutralisirenden Focus des Genies, fehlt, das alle Radien des Fortschrittes, der neueren Kunstanschauungen und Zustände in sich vereinigt und als glut- und lichtvolle Strahlen einer neuen deutschen Opernkunst geläutert zurückgibt. Es wird übrigens zuweilen recht artig experimentirt und das deutsche Publicum klatscht dazu. So soll, wie uns erzählt wird, *Lindpaintner* einen guten Wurf mit seiner „Vesper" gethan haben und *Wagner* auf dem Wege sein,

der ernsten deutschen Oper aufzuhelfen. Wir wünschen es herzlich, werden's aber erst dann glauben, wenn wir gehört haben. —

Erfreulich ist die Beobachtung, dass in der abgelaufenen Wiener Musiksaison die öffentliche Theilnahme sich im Ganzen eher dem Besseren, als der Flitterkunst zugewendet hat, mit Ausnahme eines einzigen Claviertrommlers, der das Glück hatte, in die Mode zu kommen, und von deren nichtigem Throne herab Kunstoffenbarungen laut werden liess, die nur für musikalisch Ungebildete berechnet sein konnten. Das Publicum, das in diesem Virtuosen seinen Baal verehrte, ist übrigens zum Glücke für die gute Sache ein ganz anderes, als dasjenige, welches *Beethoven's* Pindargesängen mit fast schwärmerischem Entzücken lauscht. Es bildet hier, wie überall, einen eigenen Staat im Staate des Geschmackes, der jedoch dem Guten einzig und allein nur in lucrativer Beziehung zu schaden vermag. Seine Meinung ist übrigens entscheidend, d. h. es ist Alles gut, was ihm missfällt, und daran ist es eben am Meisten kenntlich, dass es viel Lärmen um Nichts macht. — Selbst im Opernhause hat *Mozart* das Uebergewicht behauptet, und sein „Don Juan," seine „Hochzeit des Figaro" — freilich mit Sopranen, wie die *Lutzer*, *Hasselt* und *Heinefetter* besetzt — überschütteten das Publicum mit Gold-, die Direction mit Silberklängen, während die modernen Novitäten, obgleich mit empfehlender Wichtigkeit und wichtigen Empfehlungen annoncirt, introducirt und reclamirt, Zuhörer, Bänke und Casse feierlichst leer gelassen haben.

Den Reigen der Novitäten eröffnete *Halevy's* „Guido und Ginevra" mit *Erl*, der *Lutzer* und *Staudigl*. Dieses Werk kam eigentlich schon post festum. Die Zeit, die sich an derlei wollüstigen Foltern ergötzte, dünkt uns vorüber zu sein, und selbst der Haut-goût der Franzosen scheint sich in neuester Zeit nach anderen Gerichten zu sehnen. Einige von den Localverhältnissen bedingte, unwesentliche Abänderungen weggerechnet, widerfuhr der Ausführung dieses Werkes ihr volles Recht. Allein man wollte sich mit der geschickten Instrumentation und der interessanten Harmonisirung nicht begnügen, lobte die erste Arie Guido's, die Scene Ginevra's in der Gruft, fand aber die Musik steif, gesangleer, genielos, das Buch verschroben, effecthungrig, Beides unerquicklich und zur Dauer nicht geeignet. — Die zweite Neuigkeit, wenn man alte Geschichten mit einigen notis variorum so nennen will, war die mit vieler Neugierde erwartete *Nicolai*'sche Oper. Sie verdient ganz richtig insofern eine deutsche genannt zu werden, als sie in der deutschen Saison gegeben, von deutschen Sängern ausgeführt und in deutscher Sprache gesungen wurde. Im Uebrigen ist sie von dem Gipfel des deutschen Helicons eben so weit entfernt, als die lockeren Producte des Südens von den poesievollen musikalischen Dichtungen ächtdeutscher Meister es sind. Eine wirklich unglückliche Idee *Nicolai's* muss man es nennen, den n Italien fast todt in die Welt gesetzten „Proscritto," wenn auch in Text und Musik vermehrt, vermindert, umgearbeitet, localisirt, einem deutschen Publicum als „neue deutsche Oper" aufzutischen. Ein nationales Werk muss aus nationaler Anschauung und Gefühlweise hervorgehen, mit edler Begeisterung einen damit übereinstimmenden Stoff behandeln und die musikalische Einkleidung muss die höhere künstlerische Schönheit, weihevoll, nationell und in geläuterten Formen ausgesprochen, zum Zwecke haben, sonst — leb' wohl, deutsche Composition! Wir haben von allem dem in der „Heimkehr des Verbannten" nur sehr geringe Spuren entdecken können, dafür aber desto mehr Willkür, Altneues, Mischmasch mit ziemlich viel Prätension ausstaffirt. An Talent, vorzüglich an reproducirendem, fehlt es *Nicolai* nicht, gelernt hat er was Rechtes, das Vocale, die Instrumentation und den Theatereffect kennt er ebenfalls. Mit diesen Eigenschaften und einer besseren Wahl im Texte hätte sich allerdings etwas Würdigeres zu Stande bringen lassen, allein dazu fehlt es ihm an künstlerischer Energie, an feststehender Gesinnung, an ausdauernder Arbeitslust, wenigstens was die Oper betrifft. Nicht zu übersehen ist auch die Gehaltlosigkeit des italienisch geformten Opernbuches, demzufolge der Held des Stückes als rechtmässiger Gatte und Schlossbesitzer in seiner eigenen Behausung seinem Rivalen gegenüber durch volle drei Acte Verstecken spielt, seine Gattin dessen Erzfeind, der den grossmüthigen Hausherrn macht, heirathet, und die Geschichte damit endet, dass Jene — um einmal etwas Neues zu bringen — nach Absingung einer Preghiera eine Dosis Arsenik nimmt, was natürlich hinreissend wirkt und wobei sich beide Rivale zärtlich umarmen. — Der erste Act ist fast Note für Note italienisch. Der zweite und gelungenste enthält ein theilweise deutsch geschriebenes Duett für Tenor und Bass, einen schön gearbeiteten Quintettcanon und eine episodische Männergesangscene, von einer Tenorromanze durchkreuzt, welche vielen rhythmischen und harmonischen Wechsel bietet und scenischen Effect macht. Im dritten Acte tritt ein sehr gedehntes Duett zwischen Sopran und Bass durch characteristische Haltung hervor. Ein kurzes, wirksames Terzett beschliesst das Ganze. — Die Hauptpartieen dieses mit schönen, wenn auch nicht neuen Gesangeffecten ausgestatteten Werkes sind Sopran — die *Hasselt-Barth*, Tenor — *Erl*, und Bass — *Staudigl*. Die Prima Donna entwickelte zu wenig leidenschaftliche Kraft; das ist überhaupt nicht die Sache dieser bei allen sonstigen Vorzügen steifen, kühlen, berechnenden Sängerin. *Erl*, Titelrolle, fehlt es an künstlerischer Umsicht und an Energie des Gesanges, um eine in der Handlung unvortheilhaft gestellte Person bedeutungsvoller zu machen. So blieb denn nur *Staudigl* übrig, der in der That Vollkommenes lieferte. Uebrigens war die Ausführung musikalischerseits exact und der Demi-succès wahrlich nicht die Schuld der Sänger.

Nicolai liebt die Sensationen. Er versuchte es, den Italienern mit deutscher Harmonik, den Deutschen mit italienischer Melodik zu imponiren, am Ende jedoch wissen ihm weder die Einen, noch die Andern Dank dafür. Besser ist ihm jene Inclination bei den mit Eclat aufgenommenen „Philharmonischen Concerten" gelungen. Hier concentrirt sich seine ganze künstlerische Potenz, und Verständniss, Dirigentengeist, Eifer stehen hier in geradem Verhältnisse zu den grossartigen Wirkungen, die durch diese Aufführungen erzielt werden. Wir schätzen aufrichtig das, was an Herrn *Nicolai* zu schätzen ist,

und wissen, durch das Anhören mancher seiner übrigen Arbeiten belehrt, dass er etwas der an einen deutschen Componisten zu machenden Anforderungen Würdigeres zu Stande bringen könnte; eben deshalb haben wir, nach reiflicher und gewissenhafter Prüfung, unser Urtheil eher streng, als nachsichtig ausgesprochen.

Somit lieferten uns die bisherigen Novitäten eine französisch-deutsche und eine italienisch-deutsche Oper; nun fehlte nur noch eine englisch-deutsche. Auch diese fand sich in der dritten und letzten Novität unter dem Titel: „Pasqual Bruno," eine romantische Oper in drei Acten von dem Engländer *John L. Hatton*, welche Zweifel erregte, ob sie sehr wenig oder gar nicht gefallen solle. Die Handlung ist auf Engländer berechnet, welche Italien ohne Fra Diavolo's sich nicht vorstellen können und gern hinter jedem Baumstamme einen Banditen wähnen, der auf Pfunde, Diamanten, Lady's und Lösegelder lauert. Dieser Pasqual — von Hause aus Edelmann — ist übrigens eine sehr unschuldige Räuberseele, bei der es sich lediglich um Geltendmachung seiner Rechte auf Therese, in Diensten der Vicekönigin, handelt. Diese — Sopran, ein Vicekönig — Bass, und ein Nebenbräutigam — Tenor — bilden die Stützen einer eben so langweiligen, als abgeschmackten Handlung, die mit der feierlichen Verlobung des amnestirten Räubers mit Therese endet und zum Ueberflusse so schlechte Verse enthält, als die schlechte Uebersetzung eines schlechten Originals nur immer zu bieten vermag. Der Componist, von unserm wackern *Staudigl* während dessen vorjährigen Aufenthaltes in London unter seine einflussreiche Künstlerprotection genommen, ist ein Mann von mittleren Jahren, vielen gründlichen Studien und ungewöhnlichem Partiturgedächtniss. Letzteres erprobte sich in diesem Werke weniger an französischen und italienischen, als an deutschen Meistern, deren verschiedenartiger Styl mit fast gewissenhafter Treue wiedergegeben ist. So begegneten wir auf der unerquicklichen Wanderung durch drei gedehnte Acte namentlich *Gluck*, *Mozart*, *Weber*, *Spohr* und *Mendelssohn*; ja selbst *Händel*'scher Styl schien uns mit biederem Händedrucke zu begrüssen. Dass eine in solchen Typen geformte Musik zwar keine freikünstlerische, doch für den Musiker immerhin interessante Fattura entwickelt, ist so gewiss, als dass sie bei *Hatton* aller Inspiration, aller dramatischen Kraft, aller theatralischen Wirksamkeit entbehrt. Indessen ist der Basspart der Titelrolle gerade dankbar genug gehalten, um einem Sänger, wie *Staudigl*, als Folie seiner wirksamen Stimmentwickelung und Vortragskunst zu dienen; nächst diesem ist auch die Sopranpartie Theresen's — von der *Lutzer* ausgeführt — hie und da mit Lohnendem bedacht. Die *Diehl* — Vicekönigin, guter Mezzosopran — hier mit einer ihre Stimmlage überschreitenden Sopranrolle chargirt, — *Draxler* und *Pfister* vollendeten ein Ensemble, das diesmal nur in Einzelnheiten Gelegenheit fand, seine Reputation zu bewähren. Wir loben schliesslich die deutsche Kunstrichtung, das Streben nach einer einfacheren Instrumentation, und scheiden von *Hatton* und seinem von ihm dirigirten, zwei Mal gegebenen „Pasqual Bruno," ohne Zweifel für immer, mit gebührender Achtung für sein Wissen und mit dem Wunsche, dass die Erfahrungen, die er bei diesem Werke gemacht, auf seine künftigen Bühnenarbeiten bezüglich der Selbständigkeit, des dramatischen Inhaltes und der äussern Wirksamkeit vortheilhaft einwirken mögen. —

Unter den Concerten im grossen Style nahmen die „Philharmonischen" und die „Spirituels" wieder den ersten Rang ein. Das erstere brachte die C dur-Symphonie mit der Schlussfuge von *Mozart* und die Pastorale, beide Meisterstücke in Bezug auf Orchesteraufführung und Direction. Hier zeigt sich *Nicolai* in seinem eigentlichen Bereiche, hier ist er genial in der Art, wie grosse Schauspieler in der Reproduction dichterischer Gebilde zu sein pflegen. Die Schöpfung schwebt frei, majestätisch, leuchtend, gleich Phänomenen des Himmels, an uns vorüber. — Dass die Adagio's beider Symphonieen sordinirt waren, machte übrigens eine eben so wenig vortheilhafte Wirkung, als die Pickelflöte, welche wir in der *Händel*'schen Bassarie des Polyphem aus „Acis und Galathea" zu hören bekamen. Dieses höchst eigenthümliche, mit den schwierigsten Intonationen und Vocalisationen angefüllte Gesangstück ist, nebenher gesagt, ein wahres Sängerproblem und das neueste Cheval de Bataille des Meisters *Staudigl*. Wer ausser ihm sich darauf tummeln wollte, mache nur sich gleich im Voraus auf einen unwillkürlichen Curtiussprung gefasst. —

Die „Concerts spirituels" haben vorzüglich durch die Musik zu „König Stephan" und die „Ruinen von Athen" von *Beethoven* wahren Enthusiasmus bereitet. Es ist ein Verdienst der Herren Baron *Lannoy*, *Holz* und *Tietze*, sie uns vollständig vorgeführt zu haben. Man staunt über die hohe Idealität, welche der grosse Meister selbst Gelegenheitstexten mit national-characteristischer Beimischung zu verleihen vermochte, und wird oft von der naiven Schönheit bezaubert, die aus ihren klaren Melodieen, aus ihren einfachen Rhythmen lieblich tönt. Ein „Chor der Derwische" erregte besonderen Enthusiasmus. Er wurde nicht nur bei der ersten Aufführung mehrere Male hinter einander gesungen, sondern auch in den folgenden Concerten vom Publicum unvorbereitet zur Aufführung begehrt, das mit Ohr und Herz diesen herrlichen Musiken lauscht. Eine Uebersicht der in den diesjährigen Spirituelconcerten zur Aufführung gebrachten Piecen wird den Geist dieses mit edlen Tendenzen sich befassenden, geschätzten Kunstinstituts am Besten veranschaulichen:

Symphonieen: in D und F von *Beethoven*, — in D von *Mozart*, — in Cmoll von *Spohr* (für diese Concerte im Jahr 1837 componirt).

Dramatische Musik: die vollständige zu „König Stephan" und „Die Ruinen von Athen" von *Beethoven*, — Arie der „Alceste" aus der gleichnamigen Oper von *Gluck*, — des Polyphem aus „Acis und Galathea" von *Händel*.

Kirchenmusik: Hymne in F (O virgo temerata) für Altsolo mit Orchester und Chor von *J. N. Hummel* (Manuscript), — Gloria aus der zweiten Messe von *C. M. v. Weber*, — Kyrie und Gloria aus der Messe von *Molique* (Manuscript).

Concerte: für das Pianoforte in Dmoll von *Mendelssohn* (Filtsch).

Chöre: Elegischer Gesang von *Beethoven*, und ein Chor aus „Alexander Belus" von *Händel*.

Cantate: „Die erste Walpurgisnacht" von *Goethe* und *Mendelssohn*.

Fuge: für Orchester entworfen von *Mozart*, vollendet von *Sechter*.

Feuilleton.

Die in diesen Blättern Seite 214 erwähnte Verloosung für die Casse der Association des artistes musiciens zu Paris hat, von 10,000 abgesetzten Billets, einen Netteertrag von 9500 Franken geliefert.

Die französische Deputirtenkammer hat ein Gesetz votirt, wonach die Autorenrechte der dramatischen Dichter und Componisten zwanzig Jahre nach dem Tode derselben zum Vortheil ihrer Wittwen und Kinder fortdauern.

Am 21. August fand in Johanngeorgenstadt im sächsischen Erzgebirge ein „obererzgebirgisches Gesangfest" Statt. Die Anregung und Einladung dazu war von dem Männergesangvereine zu Johanngeorgenstadt selbst ausgegangen, und es nahmen ausser diesem die Vereine von Buchholz, Ribenstock, Scheibenberg, Schlettau, Schneeberg mit Neustädtel, Schwarzenberg, zusammen über 100 Sänger, daran Theil.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

Fr. Chopin.

2 Nocturnes pour le Piano. Op. 55. 20 Ngr.
3 Mazurkas pour le Piano. Op. 56. 25 Ngr.

Sämmtliche Musikstücke des neunten Bandes der in meinem Verlage erschienenen *Oeuvres complettes de* **J. S. Bach** sind auch einzeln zu haben, wobei ich vorzüglich auf die

12 *petits Préludes ou Exercices pour les commençans.* Preis 17½ Ngr.

aufmerksam mache, welche als höchst zweckmässig zum Unterricht zu empfehlen sind.

Leipzig, im September 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Höchst wichtiges Werk für Seminarien.

Die Kunst des Orgelspiels;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze erscheint in sechs Lieferungen, wovon die Lieferung nur ⅓ Thlr. kostet und im Laufe des Septembers die erste erscheint. **Wilh. Körner** in Erfurt.

Im Verlage der k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: La Muette de Portici, de Auber, pour le Piano. Oeuv. 32.

Kullak, Th., Trois Paraphrases de l'Opéra: Dom Sébastien, de Donizetti, pour le Piano. No 1 à 3.

Bei **J. A. Roumen** in Amsterdam ist erschienen und durch *Breitkopf & Härtel* in Leipzig zu beziehen:

Berlin, A., Grande Ouverture triomphale à grand Orchestre (ded. à *F. Mendelssohn Bartholdy*). Op. 66. 2 Thlr. 25 Ngr.

Vorläufige Anzeige.

Im Laufe des Monats September 1844 erscheint bei **A. Diabelli & Comp.**, Kunst- u. Musikalienhändlern in Wien, Graben, No. 1133, mit dem Eigenthumsrechte für Deutschland, Belgien, Holland und Russland:

Türkische Lieder

für das Pianoforte

von

Leopold von Meyer.

Dieses Werk wurde in den Concerten des Componisten in Wien und London mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen.

Die zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage

der von Seiten der Hochlöbl. Regierungen auf Veranlassung Eines Hohen Cultus-Ministerii ganz besonders empfohlenen und auch in den meisten

Schullehrer-Seminarien

eingeführten, jedem Organisten unentbehrlichen Schrift:

„Die Orgel und ihr Bau."

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben von

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

ist *durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen* zu dem ausserordentlich billigen Preise von *„Einem Thaler"* von uns zu beziehen. **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Bräute von Venedig,**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur sind zur Auslieferung bereit und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich nur von dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten September. № 39. 1844.

Inhalt: Das Inaugurationsfest zu Darmstadt. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Dresden. Aus Hamburg. Aus Zellichau. — *Ankündigungen.*

Das Inaugurationsfest zu Darmstadt.

Kaum bin ich nach Frankfurt zurückgekehrt, kaum habe ich die nöthige Erholung genossen nach all' dem anstrengenden Müssiggang und dem betäubenden Gewirre eines mehrtägigen Festes, so theile ich Ihnen darüber mit, was eben meinem Gedächtnisse treu bleiben konnte.

Auch das Vergnügen kann zur Arbeit werden, und zwar zu einer recht ermüdenden, wenn man es so unausgesetzt geniessen muss; und fürwahr, hätte der Trubel, worin ein ganzes Land sich befand, irgend ein ernstes Geschäft zugelassen, die Arbeit würde mir zur Erholung gedient haben. So begegnen sich Contraste.

Schon Freitag am 23. August begannen die wonnevollen Unruhen dieses in den Annalen des Grossherzogthums Hessen wohl einzig dastehenden Volksfestes und dauerten bis zum 28. in erfinderischen Steigerungen fort. Es wäre vergeblicher Versuch, die hunderterlei Episoden beschreiben zu wollen, die ein Fest wohl nicht eigentlich bilden, aber doch interessant machen, denn gerade Das, was die von einem Festcomité gezogenen Linien umgibt, das Zufällige, nicht voraus zu Berechnende, ja selbst die nothwendig daraus entspringende Unordnung ist's, was den Reiz bildet und dem Ganzen den eigentlichen volksthümlichen Zug gibt, das Poetische in der Prosa.

Schon das nach monatelangem Regen plötzliche Umschlagen der Witterung musste die Gemüther gleich *a priori* zur Lust stimmen, und einen desto heiterern Eindruck gewährte daher das Wort: „Willkommen," das über den auf den breiten Heerstrassen aufgebauten Triumphbogen zu lesen war, durch welche sich aus allen Gegenden die Volks-, Fürsten- und Vergnügungsfreunde drängten, und mir unwillkürlich ein Bild des Festes zu Kenilworth vorführte, das *Scott* so herrlich beschreibt.

Deshalb aber reichten auch hundert Ohren und Augen nicht hin, Alles, was mich umgab, zu erfassen, hundert Füsse nicht, überall gegenwärtig zu sein. Der Empfang der Gesangvereine von Giessen, Mainz und Offenbach, die zu verschiedenen Stunden in langen Zügen geschmückter Wagen ankamen; die Ankunft der Deputationen von Landleuten in ihren originellen Nationaltrachten, auf mit Kränzen und Fahnen gezierten Leiterwagen; die Tausende von Fremden mit Post und stolzen Equipagen, zu Ross, Wagen und Karren; dann das Zimmern und Drapiren der Handwerker an den noch nicht fertigen Häuser- und Estradenverzierungen (an vielen Häusern in der Gegend des Monuments waren eigene Balcone für die Zuschauer errichtet); das Hin- und Herrennen, sich Begegnen und Begrüssen; der Gasthaustumult; dann die Proben der Enthüllungscantate, des Alexanderfestes und der Männerchöre — das Alles bildete nur die Vorbereitungen, zu denen die Sonne des 23. und 24. August leuchtete. Vergessen darf ich aber auch des unter Blechmusik gleich einem Feuermeere heranschwellenden Fackelzugs nicht, und der Serenade, welche am Abend der Gewerbverein unter einem ungeheuren Menschenzulaufe dem Landesvater brachte. Unter den Fenstern des Palais aufgestellt, vernahm man ein seltsam variirtes und cadenzenreiches Thema, von einer Art Ventiltrompete vorgetragen, welches sich unter beginnendem Sturmwind und bei solcher Veranlassung etwas abenteuerlich ausnahm.

Am 28. selbst fand die Enthüllung Statt, der Mittelpunct der Feier. Die Details dieser grossartigen Weihe gehören nicht in diese Blätter. Ihre Leser werden sie bereits aus politischen Journalen erfahren, und es sollte mich freuen, wenn das Rechte getroffen würde. Denn das Grossartige und zugleich Rührende dieser Scenen kann besser empfunden, als geschildert werden.

Nach einem fast zweistündigen Zuge stand endlich Alles an seinem Platze. Welch ein Anblick! Der herrliche Luisenplatz, von Palästen und breiten Strassen, von Estraden, Gerüsten und Tribunen umgeben, und Alles bis auf Fenster, Giebel, Dächer, Schornsteine und Laternenpfähle mit Köpfen gleichsam übersäet. Wer hätte, plötzlich hierher versetzt, das sonst so menschenleere Darmstadt wieder erkannt, dessen Strassen oft nur Oeden glichen *). Die Praxis, Tausende von Menschen, die diesen Zug bildeten, in Ordnung zu halten, entsprach der aufgestellten Theorie vollkommen. Der Adel, die Stände und Staatsbehörden mit ihren Dependenzen, die Beamten, Geistlichen, Landleute, Zünfte und Innungen, die Künstler, Sänger, Schulen, Veteranen **) u. s. w., Alle waren in eigene Corps und Sectionen eingetheilt und an eigenen Abzeichen zu erkennen. Unter einem prächtigen Baldachin sassen Ludwig, der regierende Herzog, mit den erlauchten Gliedern seines Hauses nebst anderen Perso-

*) Eine geistreiche Dame vertheidigte einst die Stille ihrer Vaterstadt mit den Worten: Sehen Sie nicht, wie dort (in der breiten Rheinstrasse) ein Accessist wimmelt!

**) Welche den russischen Feldzug mitgemacht.

nen hohen Ranges, gegenüber die 135 Fuss hohe Säule, worauf die 21 Fuss hohe in Bronce gegossene Statue Ludwig des Ersten. Leider war die Umhüllung durch den Sturm, der die Nacht durch getobt hatte, zerrissen, und die Büste des Herrn schaute herab auf sein Volk, als hätte er die Zeit nicht erwarten können und seine Ungeduld sich einen Weg gebahnt. Allein die Illusion überwog das Fatale, man sah nur das Kleid, nicht den Mann. Endlich brach die Festcantate die von der spannendsten Erwartung erzeugte Todesstille. Die Composition von dem Hofcapellmeister *Wilhelm Mangold* ist blos für Männerstimmen und Blechmusik, und kräftig, populär gehalten. Für Gelegenheitsdichtungen gibt es eigentlich keine Kritik, da sie nicht unmittelbare Ausströmungen der Begeisterung und des eigenen Willens sind, und sich zu sehr auf Effectberechnung basiren. Der Zweck ist hier mit der Wirkung erreicht, und *Mangold* hat alle Ursache, mit den Wirkungen seiner Composition zufrieden zu sein. Ich muss Ihnen aber verrathen, dass während des Gesanges sich meiner eine Phantasie bemächtigte, die, hätte sie verwirklicht werden können, den Effect dieser Cantate wahrscheinlich noch erhöht haben würde. Es ist bekannt, wie sehr der alte Herr Grossherzog ein Mäcen der Tonkunst, besonders der dramatischen, war, und dass er selbst die Opernproben dirigirte. Wie durch Zauber geleitet, richtete sich nun mein Blick nach seiner Statue, und so kam es mir bald wirklich vor, als wenn sich sein rechter Arm erhübe und mit seiner im Leben gewohnten Leidenschaftlichkeit den Stab nach allen vier Weltgegenden schwänge. Hingerissen von meiner Vision, stiess ich meine nächsten Nachbarn *Hiller* und *Döhler* mit den Worten an: „Sehen Sie denn nichts?“ Allein diese Herren lachten mich aus, und ich überzeugte mich bald, dass die Wunder der mythischen Tonkunst vorüber seien. Nach dem Vortrage der Cantate sprachen würdige Männer *) Worte, die trotz der beispiellosen Ruhe wohl nur von dem verstanden werden konnten, an welchen sie gerichtet waren, worauf die erste Strophe des Festgesanges:

Grüsst mit Trompeten- und Paukenklang,
Grüsset mit feurigem Festgesang,
Grüsst ihn, den Tag der Weihe!

wiederholt wurden. Und somit war endlich das Signal zu dem lang ersehnten Momente gegeben. Der Rest der Hülle fiel, und Ludwig der Erste stand in seiner colossalen Grösse vor den Blicken seines entzückten Volks. Was jetzt erfolgte, ist in der That unbeschreiblich. Es drang tief in die Seele, und erfüllte Aller Augen mit Thränen. Denken Sie sich das Jubelgeschrei aus vielleicht 30,000 Kehlen, eine Intrada von vier vollständigen Orchestern mit ihren Posaunen, Ophycleiden und Trompeten, das Dröhnen aller Glocken, und das Donnern der Kanonen, das Schwenken der Hüte und Mützen, das Wehen der Tücher und Flaggen aus allen Fenstern heraus, von allen Dächern und Balconen herab — und das Alles auf einen Moment, auf einen Raum concentrirt; und endlich die liebe Gottessonne, die Alles das so freundlich, ja heilig beleuchtete — es war das grossartigste und ergreifendste Bild, das ich je gesehen habe und schwerlich wieder sehen werde. Als sich endlich dieser allgemeine Empfindungssturm gelegt, begann das Militär, vier Regimenter von Darmstadt, Worms und Offenbach, dabei die zahlreichen Leibgarden, Chevauxlegers nebst Artilleriepark und Musikcorps, unter Anführung des Generalissimus Prinz *Wittgenstein*, seine Evolution um das Monument. Ein überraschender Anblick und wohl berechnet, vor Abspannung zu bewahren. Den Schluss dieser Scene machten fünf Strophen über das unvermeidliche God save the Queen, von der ganzen Menschenmasse (natürlich etwas canonisch) gesungen, wobei ich die Bemerkung nicht unterdrücken konnte, dass man sogar bei einem solchen ächt deutschen Volksfeste sich des Hangs nach Ausländerei nicht enthalten kann. Wir sind nicht ganz so arm an deutschen Volksliedern, die allgemein geworden sind, als wir uns selbst weiss machen. Von den vielen hätte wenigstens Vater *Haydn's*: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ hier eher verdient, von einem patriotischen Schriftsteller umgedichtet zu werden. Betäubt nach Hause gekommen, hatte man kaum so viel Zeit, etwas zu geniessen und seine Toilette zu ordnen, denn schon um 4 Uhr waren die Räume des zu einem Concertsaale umgewandelten Zeughauses angefüllt. Gegen 4000 belegte Plätze waren bereits besetzt, als ich verspätet anlangte, und dennoch — so musterhaft war die Ordnung — gelangte ich ohne Mühe, mit meiner Tabelle in der Hand, zu meinem reservirten Sitze. Nicht minder, wie der Anblick, war hier der Effect grandios, den die Aufführung des *Händel*'schen Alexanderfestes unter Mitwirkung von circa 800 Sängern und an 100 Instrumentalisten hervorbrachte. Reich, geschmackvoll und sorgfältig waren Orchester und die fürstlichen Logen erbaut, war der Saal, oder vielmehr die Halle decorirt. Für den Klang der Instrumente ist die Akustik derselben nicht besonders günstig, aber desto mehr hob sich der Vortrag des Gesanges, namentlich der Chöre hervor. Räume, die den Klang nicht sehr befördern, sind den feineren Nuancen des Vortrags und der Pronunciation um so günstiger. Es war zum Erstaunen, wie bei einer einzigen Generalprobe Alles so correct gehen konnte. Die Hauptsache war, dass der Dirigent *Carl Mangold* die nöthige Symmetrie der Stimmeneintheilung beachtete, denn trotz der grossen Anzahl von Sängern trat doch keine Stimme besonders hervor. Die Haltung der Chöre war untadelhaft und wie aus einem Guss; eine Erscheinung, selten bei stabilen Personale's, um wie viel mehr bei so vielen fremden Elementen. Die Soli durch die Herren *Breiting*, *Reichel*, *Pasque* und Dem. *Fischer* (Mitglied des Darmstädter Dilettantenvereins unter *C. Mangold*) liessen nur wenig zu wünschen übrig. *Breiting* und *Reichel* haben guten Klang im Lande. Herr *Pasque* scheint noch Anfänger, hat aber einen ausgezeichneten Bariton und trägt mit Wärme vor. Die Stimme der Dem. *Fischer* ist nicht oratorisch, hat aber einen angenehmen Timbre und bewegt sich mit Leichtigkeit in der zweigestrichenen Octave. Auch der Triller gelingt öfter, und der Vortrag zeugt von Uebung im getragenen und religiösen Style. Noch nie aber mochte wohl das Alexanderfest ein so brillantes Finale, wie heute, erlebt haben, denn bei den letzten vier Tacten des Schlusschors: „Timotheus

*) Der Prälat *Köhler* und der Geheime-Staatsrath *v. Schenk*.

entsage dem Preis" erscholl plötzlich eine Stentorstimme: „Ludwig der Zweite lebe hoch!" worauf der Volksjubel in einen donnernden Refrain ausbrach. Die Chöre sangen, die Streichinstrumente spielten indess fort unter *Mangold's* unerschrockenen Tactschlägen, während die Harmonie das Vivat des Publicums mit einem schmetternden Tusch begleitete. *C. Mangold* ist, wie es sich bei dieser Probe und Aufführung zeigte, ein energischer Director und gewiss den Besten an die Seite zu stellen, die im Stande sind, solche Massen zusammenzuhalten und sie die Religion des Vortrags zu lehren. Die den Eingängen gegenüber aufgebaute Galerie war für die Deputationen der Landleute bestimmt. Tags darauf sah man sie in der Oper. Man hat dazu gewiss die schönsten Exemplare gewählt, denn unter den Mädchen sah ich die lieblichsten Modelle zu Emmelinen und Zerlinen, obgleich sie nicht in Atlas gekleidet und mit Bracelets geschmückt waren. Noch verdient bemerkt zu werden, dass zwischen der Inauguration und dem Festconcert der Regen in Strömen fiel, also selbst der Himmel im Bunde mit dem Comité schien.

Der folgende Tag war der Erholung und dem Vergnügen der Sängervereine gewidmet. Die unerschöpfliche Galanterie des Comité's hatte auch hier für Alles gesorgt. Während wir Sänger (meine schöne Stimme schloss sich der Mainzer Liedertafel an), uns an unsere Fahnen reihend, in langem Zuge durch die Stadt zum Walde bei Kranichstein (einem grossherzogl. Jagdschlosse) zogen, standen dreissig bis vierzig Equipagen bereit, die Damen uns dorthin zuzuführen. Zu den Anführern dieser galanten Expedition gehörten unter Anderen der Sänger *Cramolini* und der Contrabassist *Müller*, welche aber ihr beneidenswerthes Recht so lange ausdehnten, dass die reizende Caravane zwei Stunden später ankam, während wir armen Teufel von Sängern wie die Lämmer auf einen Fleck zusammengedrängt ihrer harrten, und frierend, müde nach Marsch und Regen, bei Erwartung und gedeckten Tafeln wahre Tantalusqualen ausstanden. In diesem Zustande von den fliegenden Adjutanten durch den Zuruf: „Sie kommen, sie kommen!" oft getäuscht, griffen wir endlich verzweifelnd zu unseren Gesangbüchern, und *Mangold's* Plectrum that sein Möglichstes; allein der allmächtige Gesang vermochte uns nicht über den Materialismus zu erheben. Die Poesie hat auch ihre Grenzen, und der beste Sänger besitzt seine Kehle nicht allein zum Singen —. Kurz, unsere Situation war sehr tragikomisch, und hätte Stoff gegeben für eine *Saphir*'sche Feder oder einen humoristischen Pinsel. — Der zweite Act dieses Drama's war feierlicher, und dem weitumherkreisenden Publicum ward ein schönes Schauspiel. Die Damen, durch eine Gesandtschaft vom jenseitigen Ufer eines romantisch gelegenen Teiches empfangen, traten in die Ehrenpforte, von ihren armen Rittern mit *Mozart's* schönem Bundesliede begrüsst: „Brüder, reicht die Hand zum Bunde." Dass die Brüder in Schwestern verwandelt werden mussten, entschuldigte die Noth, und mit den folgenden Strophen wurde es nicht so genau genommen. — Der dritte Act entschädigte aber vollkommen für die Entbehrungen des ersten. Der Vorhang rollte wieder auf, und über sechs bunten Reihen froher Sänger an drei endlosen splendid besetzten Tafeln leuchtete die freundliche Mittagssonne. Was jetzt erfolgte, gebar der Augenblick. Toaste und Lieder drängten sich in stets lebendigeren Steigerungen, Quartetten von *Mendelssohn*, *Esser*, *Mangold*, *Spamer* und *Reichardt's* herrliches „Was ist des Deutschen Vaterland" wechselten mit einander ab. Unserem durch alle deutschen Gauen gedrungenen Liede: „Bekränzt mit Laub" (von *J. André*) war der Text: „Willkommen in des Darmes *) sand'gem Banne" unterlegt, ein recht humoristisch frohes Gedicht, und *Cramolini* besang mit begeisterter Emphase die Schönen. In den Toasten zeichnete sich unser Präsident *Schott* von Mainz aus, der in der That verjüngt, wie ich ihn noch nie gesehen, herrliche Worte über den Fortschritt der Tonkunst sprach. Unter den Bekannten, die in diesem Troubel gleichsam phantasmagorisch erschienen und wieder verschwanden, befanden sich *Vincenz Lachner* und *Conradin Kreutzer*. Auch die Sängerin Mad. *Pirscher* sah ich ein Mal auftauchen. Weshalb sie ihren Part bei dem Alexanderfest nicht sang, wie annoncirt war, weiss ich nicht. In buntem Gedränge zurückgekehrt von dieser piquanten Waldlust, erwartete uns die Oper Ferdinand Cortez, worin die junge *Neukäufler* die Amazili recht allerliebst gab. Sie hat nicht die Stimme, wie unsere *Reuther* in Frankfurt, imponirt auch nicht so damit, aber gerade Das, ihr feines klingendes und schmiegsames Organ, in Verbindung mit ihrer jugendlichen, fast kindlichen Persönlichkeit, dürfte sie vorzüglich zu dieser Partie eignen. Ich sah nur ihre Scene „Von Allen bin ich nun verlassen," denn Sie können sich denken, dass ich mich nach Ruhe sehnte und dass ich nicht lüstern war, diese geharnischte Musik vom ersten bis zum letzten Tacte mit durchzumachen. Ich sah das prachtvoll erleuchtete Haus, sah den Hof und viele Hunderte von Damen in schönem Kranze, sah die überfüllten Räume und fühlte die drückende Hitze. Das war mir genug. Wenn Sie sich übrigens für die übrige Besetzung interessiren: *Breiting* sang den Cortez, *Reichel* den Montezuma, und *Pasque* den Telasco. In einem vorhergegangenen Prologe hat Dem. *Steck*, eine beliebte und talentvolle Schauspielerin, allgemeine Theilnahme erregt. — Den Feierlichkeiten des 28. August konnte ich nur aphoristisch beiwohnen, da mich die Norma in meinen Functionen nach Frankfurt zurückrief. Nur so viel, dass sich dieser Tag in reizende Promenaden der Ludwigshöhe, in ein Volksfest auf dem weiten Exerzierplatz, und in Illumination und Bälle theilte, und dass sogar eine Wiederholung des Cortez Statt fand. Von dem Volksfeste sah ich nur das Beginnen, und wie sich allmälig Masse auf Masse zum Rheinthore hinauswälzte. Hier die langen Reihen von Buden des Freimarkts mit seinen Eintagswaaren, die bunten Pickelhäringe und aufgestutzten Riesen, die plumpen Seiltänzer, verschmitzten Gaukler und ambulirenden Werkstätten; dort die grotesken Aufzüge, die eher an den Fastnachtsdienstag, als an den Kochmonat erinnerten; da wieder die Ring-, Spring-, Kletter- und Turngerüste, das Wett-Reiten, Laufen und Fallen, und die hochgeschwungenen Frei-

*) Von dem schmalen kleinen Flüsschen Darm trägt bekanntlich unsere Feststadt ihren Namen.

tänze auf gebahnten und schlüpfrigen Planen, und da kein Bild ohne Leben sein darf, die musikalischen Productionen dazwischen! Diese scythische Kirmessmusik, dieses Leiern und Orgeln, dies Harfen, Flöten und Trompeten, dies Pfeifen und Schnarren zu dem Aufjauchzen, Schreien und Wespengesumme vollendete die Romantik des Ganzen. Die Musik hat auch in ihrer Abart poetische Saiten, und oft sogar, wenn mir der Kopf schwindelte, glaubte ich mich in einem Finale einer unserer Revolutionsopern zu befinden. Wie mag sich erst die völlige Entwickelung dieses Festes gestaltet haben, als feurige Ballons mit glühenden Gedanken zu den Sternen flogen, als *pots à feu* und Herzen entbrannten, und Illuminationen in Häusern und Köpfen sichtbar wurden?? Aus diesem viertägigen Wirren in den Postwagen, und von da direct in die Jeremiade einer italienischen Musteroper hineingeworfen zu werden, war zu viel für menschliche Nerven; denn noch spät in der Nacht zwischen Schlafen und Wachen mischte sich die alte Spielmannsleier in *Bellini's* Druiden- und Schlachtgesänge, und vor meinen Blicken schwebten und webeten die Tausende von Bannern, Fahnen, Wimpeln, Rosetten und Scherpen, die einen nothwendig integrirenden Theil dieser Jubeltage bildeten. Oft schon im Leben war es mir grün und gelb vor den Augen, diesmal sah ich nur roth und weiss *), und dieser Wechsel, möge er meiner Zukunft ein günstiges Zeichen sein! Leben Sie wohl! *C. G.*

Recension.

Compositionslehre, oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt. Für Dilettanten und practische Musiker, welche ein helleres Verständniss der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Von *J. C. Lobe*, grossherzogl. Weimarischem Kammermusikus. VIII. und 175 Seiten Text und 103 Seiten umfassender Notenbeispiele in gr. 4. Weimar, bei B. Fr. Voigt. Preis 3 Thlr.

Referent, der in den letzten Jahren vielfach Gelegenheit hatte, die Leistungen verschiedener Schüler des rühmlichst bekannten Herrn Verfassers, im Fache der Composition, durch eigene unmittelbare Anschauung kennen zu lernen, und der durch sie mit stets wachsender Anerkennung seiner ausgezeichneten Gewandtheit und Tüchtigkeit als Lehrer der theoretisch-practischen Musik erfüllt wurde, sah längst mit gespannter Erwartung einer vollständigen Darlegung seiner so günstige Erfolge erzielenden Lehrmethodik entgegen. In dem vorliegenden Werke hat indess der geehrte Verfasser nur einen Theil derselben dem Publicum vorgelegt. Zwar lässt der Titel: „Compositionslehre" zunächst eine Alles umfassende Abhandlung der Tonsetzkunst erwarten; allein es ist hier in der That nur die Theorie der freieren, thematischen Arbeit, wie sie in den höheren Formen der Instrumentalmusik hervortritt, dargestellt, und der Verfasser setzt bei Denen, die sich dieses Werkes mit Nutzen bedienen wollen, alles Dasjenige, was man neuerdings gewöhnlich unter dem Titel: „Musiklehre, allgemeine Musiklehre" begreift und abzuhandeln pflegt, nämlich Bekanntschaft mit der Harmonielehre, Rhythmik u. s. w. voraus. Und in der That können wir dies nur billigen, denn diese Gegenstände sind, seit Gottfried Weber eine neue Bahn gebrochen, so vielfach und so trefflich bearbeitet worden und haben zuletzt noch durch die Schriften eines A. B. Marx eine so genügende Vertretung gefunden, dass eine neue Behandlung derselben wohl schwerlich wesentliche Bereicherungen der diesfallsigen Literatur geboten haben möchte. Nur über das Mehr oder Weniger in dem, was der Verfasser bei seinen Lesern aus dem Bereiche der eigentlichen Compositionslehre voraussetzt, könnten wir mit seiner Ansicht in Conflict gerathen. Seite 174 stiessen wir nämlich auf den Satz: „Man kann auch wohl mit der thematischen Arbeit des Guten zu viel thun, wenn man ununterbrochen nur Einen Gedanken bearbeitet, wodurch leicht Monotonie entsteht. Und endlich wird mit aller thematischen Arbeit nichts oder doch sehr wenig gewirkt, wenn man sich in althergebrachten, abgenutzten, thematischen Formen bewegt, — und wenn bei den thematischen Gestaltungen nicht Phantasie und tiefes Gefühl mitwirken. Dies zeigt sich besonders bei solchen Componisten, die ihre thematischen Gestaltungen nur durch Fugenstudien gewonnen. Sie haben sich dann gewöhnlich (?) so in den gebundenen und überhaupt Fugenstyl eingedacht und gesponnen, dass alle ihre Gedanken, wenn sie freie, moderne Formen schaffen wollen, in jenem Gewande erscheinen. Vorzüglich diese Wahrnehmung bestimmte mich, mit meinen Schülern zuerst den Weg durch die modernen Kunstformen zu wandeln, vor Allem ihre Einbildungskraft mit blühenderen und gefühlvolleren Bildern zu befruchten. Dann wurden ihnen auch die künstlichsten und strengsten Fugen leicht, aber zugleich über Thema's, die meist einen gefühlvollen Sinn in sich trugen." Diesem zu Folge setzt der Verfasser, abgesehen von anderen Puncten, über welche wir hier nicht mit ihm disputiren wollen, das Studium des sogenannten strengeren Satzes bis zum Canon, zur Fuge u. s. w. hinauf, bei der Abhandlung der Lehre vom freieren thematischen Satze, bei seinen Schülern und hier respective Lesern nicht voraus; allein wir sind in diesem Puncte, wie es wohl auch bei anderen Musikgelehrten der Fall sein möchte, der entgegengesetzten Ansicht. Eine sonst kräftige Phantasie wird durch das frühzeitige Studium der strengen Satzformen nicht gebeugt oder eingeengt, sondern nur, wie es ja das Beispiel der grössten Meister deutlich zeigt, die nach tüchtigen Studien des strengeren Satzes auch an freiere Gestaltungen gingen, nur genährt, bereichert, gekräftigt, während eine vom Anbeginn zu weich verzärtelte, zu wenig an strenge Arbeit gewöhnte Phantasie sie späterhin in der Regel aspernirt, nur mit

*) Die grossherzoglich Darmstädtische Landesfarbe.

Seufzen und Widerwillen an sie geht und sich nur zu leicht in's Vage hineinverliert. So verwöhnte Naturen bequemen sich dann späterhin nur ungern zu Dem, was man beim Studiren „das Späne hauen" nennt; sie werden lässig, bequem — und oberflächlich. Dass der Herr Verfasser in seiner Unterrichtspraxis anderweitige Erfahrungen gemacht habe, wollen wir damit nicht in Abrede stellen und können es auch nicht, indem wir selbst seine Schüler vielfach über tüchtiger Fugenarbeit gefunden haben; allein was er durch besondere Erfolge in einzelnen günstigen Fällen erhärtet glaubt, hat dennoch gegen sich die Analogie der Methodik fast aller übrigen Disciplinen, in welchen man bekanntlich stets den Schüler vom Strengeren zum Freieren führt. Allein hiervon abgesehen, fragt es sich noch: ob überhaupt ein Schüler, der nicht wenigstens schon einige Vorkenntnisse des strengeren Satzes und seiner mannichfaltigen Gestaltungen besitzt, im Stande sein wird, die höchsten Meisterschöpfungen im Fache der freieren thematischen Arbeit, die oft unter der Hand doch auch wieder eine merkwürdig strenge ist, vollständig zu begreifen, zu würdigen, sie sich zu eigen zu machen. Da, wo in grösseren Instrumentalsätzen, zumal in solchen, die der Sonatenform angehören, die eigentliche tiefere, wärmere, kunstreichere Verarbeitung der Themata eintritt, zeigen sich sehr häufig Combinationen, deren Verständniss durchaus eine vertrautere Bekanntschaft mit den höheren contrapunctischen Formen voraussetzt, und hat es auch der Verfasser keineswegs unterlassen, vieles dahin Einschlagende in seinem auch sonst sehr lehrreichen Werke beiläufig anzudeuten und abzuhandeln, so werden doch nach unserer Ueberzeugung diejenigen Leser von demselben den meisten und besten Gewinn ziehen, welche bereits mit den strengeren Satzformen gute Bekanntschaft gemacht haben. Nur solche werden im Stande sein, einzelne Sätze grösserer Sonaten, Symphonieen u. s. w., wie z. B. der letzten der Mozart'schen C dur-Symphonie (Schlussfuge), die Beethoven'schen Sonaten mit Fugensätzen u. dergl. klar zu begreifen. Im Uebrigen müssen wir aber sein Buch, welches sich durchaus als Resultat eigenen fleissigen Forschens und Nachdenkens geltend macht, eine reiche Anzahl sehr schätzbarer Lehren und Bemerkungen darbietet und überhaupt den ergriffenen Gegenstand mit einer Gewandtheit und Klarheit und in einem Umfange behandelt, wie es bisher unseres Wissens noch nicht der Fall gewesen, als ein sehr verdienstliches, als eine wirkliche Bereicherung der Literatur anerkennen, und sind der festen Ueberzeugung, dass es tüchtig vorgebildeten Kunstjüngern und Dilettanten, die etwa schon mit der Compositionslehre eines Marx sich vertraut gemacht haben, eine sehr nützliche und lehrreiche Lectüre, geschickten und gründlich gebildeten Lehrern aber ein sehr erwünschtes Hilfsmittel beim Unterrichte vorgeschrittener Schüler bieten wird. Da wir wohl voraussetzen dürfen, dass dieses Werk eine weitere Verbreitung finden werde, indem man unseres Wissens bereits seit einigen Jahren schon in einem weiten Kreise seiner Erscheinung entgegensah, so achten wir es nicht für nöthig, den Lehrgang, den der Verfasser ziemlich selbständig eingeschlagen hat, hier näher auseinanderzusetzen. Schien er uns auch da und dort, wie z. B. in der Lehre von der Zergliederung der 8tactigen Periode, von welcher er ausgeht, etwas zu wortreich und umständlich, dagegen aber bei Erörterung der complicirteren thematischen Arbeit zu wortkarg zu sein, so gestehen wir doch gern, ihm überall mit Interesse gefolgt zu sein und fast durchgehends eine präcise, lichtvolle und ansprechende Darstellungsweise gefunden zu haben. Nur Seite 52 hätten wir gewünscht, die Definitionen der homophonen und polyphonen Begleitungsformen in bestimmterer, schärferer Fassung auftreten zu sehen. Auch dürfte sich der Verfasser bei einer künftigen zweiten Ueberarbeitung des Werkes wohl selbst gedrungen fühlen, Manches anders zu stellen, einzelnen Abschnitten, wie z. B. dem von der Melodieenbildung, eine ausführlichere Behandlung zu widmen (bietet doch schon Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft," Hamburg, 1736, manches Brauchbare dar), und vorzüglich den complicirteren thematischen Gestaltungen, wie sie häufig in der Sonatenform vorkommen, grösseren Raum zu vergönnen. Die dem Texte eingedruckten Notenbeispiele sind durchgehends sehr instructiv; allein sie nehmen in den gewählten grossen Typen zu viel Raum weg, wie denn überhaupt die Ausstattung des Werkes zwar sehr würdig und splendid, aber für den leider oft sehr mageren Beutel der Kunstjünger fast etwas zu kostspielig splendid ist. Bei compendiöserer Einrichtung des Druckes hätte des Raumes gar viel erspart und folglich auch der Preis etwas billiger gestellt werden können. Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Dresden, den 31. August 1844. (Privatmittheilung.) Zum Beschlusse meines hiesigen Aufenthalts theile ich Ihnen noch einige Kunstnachrichten mit. Die königliche Capelle hat am 19. d. M. bei Sturm und Regenwetter das früher bereits gegebene Concert, mit Hinzufügung von zwei Gesangstücken von *Mozart,* vor einer geringen Anzahl von Zuhörern sehr gelungen wiederholt. Der König von Sachsen wurde zwar erwartet, ist indess nicht erschienen. Am 20. dieses fand die früher wegen Unwohlseins der Mad. *Schröder-Devrient* ausgesetzte Vorstellung der Oper Fidelio, in der Titelrolle auf höchst ausgezeichnete Weise, Statt, wenn auch sonst Manches zu wünschen blieb. Insbesondere wurde Florestan von einem früher vorzüglichen Tenoristen (der auch in Berlin geschätzt wurde) jetzt fast ganz ohne Stimme, kaum hörbar gesungen. Herr *Wächter* stiess den Gesang und Dialog des Pizarro zu abgebrochen heraus. Herr *Dettmer* sang die Basspartie des Rocco gut, nahm indess den Kerkermeister gar zu weich und war nicht sicher in seiner Rolle. Dem. *Babnigg* sang die Marcelline mit schwacher Stimme, jedoch rein und sicher. Die Chöre waren gut, nur im Vortrage nicht nuancirt genug. Das Orchester, unter CM. *Reissiger's* Leitung, war (bis auf kleine, durch die Sänger veranlasste Schwankungen) ganz vortrefflich. Besonders wurde die erste grosse Ouverture (zur Oper Leonore) in C dur

mit Präcision und feiner Nuancirung meisterhaft ausgeführt. Die in Berlin übliche E dur-Ouverture wird hier nicht executirt, und es wird nicht passend gefunden, die glänzende C dur-Ouverture im Zwischenact, zum Nachtheile der Wirkung der lugubern Introduction des zweiten Acts auszuführen. — Der „Czaar und Zimmermann" wird hier, bis auf Herrn *Räder*, welcher als van Bett ein höchst komisches Original ist, im Ganzen nur mittelmässig gegeben, gefällt aber dennoch hier, wie überall. — „Figaro's Hochzeit" von *Mozart* wurde im Ganzen recht gut ausgeführt. Mad. *Wüst-Kriete* sang die Gräfin mit geschmackvollem Vortrage, Dem. *Wagner* die Susanne rein und mit wohlklingender Stimme; auch die Darstellung gelang derselben so ziemlich, in so weit die Persönlichkeit (Dem. *Wagner* ist bedeutend gross) nicht behindernd einwirkte. Der Page wurde nicht fein und sentimental genug gegeben; eben so auch der Graf Almaviva nicht vornehm genug, obgleich gut gesungen. Herrn *Dettmer's* derbe Natur eignet sich zum leichten, verschmitzten Figaro wenig, doch wurde seine beliebte Arie am Schlusse des ersten Acts (die Oper wird hier in vier Acten gegeben) da Capo verlangt, da der Sänger darin die Stärke und den Umfang seiner Stimme geltend machte. Ganz vorzüglich war Herr *Dettmer* im Gesange und der würdevollen Darstellung des Thaddäus (Kosciusko) in *C. v. Holtei's* „altem Feldherrn." Das nationelle Liederspiel wurde von den vielen hier anwesenden Polen enthusiastisch aufgenommen. Die als neu angesetzte Posse: Köck und Guste gelangte aus Rücksichten nicht zur Aufführung in der Stadt, da wegen des bösen Wetters nicht auf dem Bade gespielt werden konnte (sie ist später am 28. d. dort gegeben worden). Jetzt wird Don Pasquale von *Donizetti* in deutscher Sprache einstudirt, worin *Räder* die Hauptrolle geben wird (derselbe ist jetzt indess erkrankt). — Am 24. d. M. liess sich Fräul. *Nissen*, Sängerin der italienischen Oper zu Paris, welche auf Empfehlung der Sign. *Viardot-Garcia* zur nächsten Opernsaison in St. Petersburg engagirt sein soll, hier im königl. Hoftheater in den Zwischenacten mit Arien von *Rossini*, *Bellini* und *Donizetti* mit Beifall hören. Die Sopranstimme dieser kunstgebildeten Sängerin ist nicht von besonderer Tonfülle, jedoch rein und sehr geläufig, die Höhe leicht ansprechend; ihr Vortrag lässt indess etwas kalt. Als Concertsängerin ist Fräul. *Nissen* ausgezeichnet, der Volubilität ihrer Stimme wegen. Am Meisten sagte ihrem Gevortrage die Tyrolienne aus der Oper Betly von *Donizetti* zu. — Herr *Ferdinand Griebel* aus Berlin war hier auf der Reise nach Prag und Wien anwesend, und hat sich am 29. d. als Violinvirtuos mit dem *Artot'*schen Souvenir de Bellini und Variationen von *Delphin Alard* im königl. Hoftheater mit vielem Beifalle hören lassen. Am letzten Sonntage wurde, statt der angekündigten „Regimentstochter," *Lortzing's* „Wildschütz" wirksam und belustigend durch Herrn *Räder's* (Schulmeister Baculus) natürliche und drastische Komik gegeben. Dem. *Wagner* singt die Partie der Baronin als verkleidetes Landmädchen recht gut, ohne indess in der männlichen Travestie so piquant zu effectuiren, als Fräul. *Tuczek* in Berlin. Dem. *Thiele* ist ein niedliches Gretchen. —

Das Sommertheater im *Reisewitz'*schen Garten, am Eingange des Plauenschen Grundes, wird bei freilich sehr selten schönem Wetter viel besucht. Das Local ist zwar klein, jedoch zweckmässig eingerichtet und hell erleuchtet. Auch die Decorationen und Verwandlungen genügen billigen Ansprüchen. Das darstellende Personal ist freilich nur mittelmässig, der gastirende Komiker *Christl* indess ein nicht gewöhnliches Talent. Ein humoristisch-komisches Zeitgemälde: „Drei Tage aus Dresden's Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft," oder: „Die Reise durch drei Jahrhunderte" mit Gesang und Tanz, für die hiesige Localität von *Joseph Christl* bearbeitet, mit Musik von *Fr. Gläser*, ist ein ächtes Product der Wiener Volkstheater, reich an Unsinn, doch belustigend durch Humor und Witz. Die Ouverture der „Vergangenheit" bildete *Händel's* Symphonie zum Alexanderfest, welche ganz passabel von dem kleinen Orchester ausgeführt wurde. Die „Gegenwart" deutete passend ein Potpourri der beliebtesten Tänze von *Strauss* an. Die „Zukunft" im Jahre 1944 konnte Referent nicht erleben, da an dem warmen Sommerabende die Hitze in dem überfüllten Raume unerträglich war. — „Die Stumme von Portici" wird hier, unter CM. *Wagner's* Leitung, von Seiten des Orchesters, Chores und der Scenerie ausgezeichnet gegeben. Herr *Bielcsizky* singt den Masaniello kräftig, ist in der Darstellung indess doch nicht mit *Tichatschek* und *Bader* zu vergleichen. Dem. *Allram* ist zwar eine jugendlich anmuthige Fenela, dem mimischen Ausdrucke jedoch nicht ganz gewachsen. Die Partie des Alfons (Herr *Schuster*) ist durch Auslassung der Scene desselben mit dem Vertrauten, und des Duetts im dritten Acte verkürzt. Als Elvira bewährt sich die Gesangeskunst der Mad. *Kriete* auf's Neue. Herr *Wächter* eignet sich durch seinen energischen Gesang ganz zur Rolle des Pietro. Der Bolero im ersten Act wird von der hübschen Mad. *Pecci-Ambrogio* und Herrn *Lepitre* graziös und kunstfertig ausgeführt. Die Präcision der lebendigen Darstellung und die Kürze der Zwischenacte lässt die Vorstellung wenig über drei Stunden dauern, da solche sonst gewöhnlich beinahe vier Stunden währt.

Hamburg, im September 1844. Wie die bei Schuberth und Comp. hier erscheinenden Blätter für Musik und Literatur in No. 33 und 34 des jetzigen Jahrganges berichten, war von dem Comité des norddeutschen Musikvereins, der bekanntlich vor einiger Zeit einen Aufruf zu Einreichung von Originalgedichten, welche sich für die Composition eignen, erlassen hatte, unter den zahlreich eingegangenen solchen Gedichten dreien derselben der ausgesetzte Preis, jeder von 6 Ducaten, zuerkannt worden. Es waren dies: 1) „Wo ist des Rheines Hort?" von *B. Ernst* in Bremen, 2) „Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen" u. s. w. von *Emanuel Geibel* in Lübeck, und 3) „Die Freude wollte sich vermählen" u. s. w. von *F. Helms* in Altona. In No. 37 und 38 derselben Zeitschrift haben jedoch die Mitglieder des genannten Comité nachträglich erklärt, dass sie sich in Folge nicht unerheblicher Zweifel gegen die Autorschaft des Herrn *Ernst*, welche zum Theil durch dessen

eigenes Zugeständniss Bestätigung erhalten haben, veranlasst sehen, dieses unter No. 1 erwähnte Lied von der Preisbewerbung rücksichtlich der Composition auszuschliessen, und beschränkt sich daher die in No. 35 und 36 der Blätter für Musik und Literatur erlassene „Einladung an deutsche Componisten zur Preisbewerbung" nur auf die beiden oben unter No. 2 und 3 genannten Gedichte, welche sich in denselben Nummern wörtlich abgedruckt finden. Das Gedicht No. 2 ist für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung in Musik zu setzen, das unter No. 3 aber in melodramatischer Form zu componiren, mit gewöhnlicher Orchesterbegleitung (2 Violinen, Viola, Violoncell, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts, 2 Trompeten, Posaune und Pauken). Die Compositionen beider Lieder sind, mit einer beliebigen Devise versehen und begleitet von einem die nämliche Devise als Aufschrift führenden versiegelten Couvert, in welchem Namen und Wohnort des Componisten verzeichnet sein müssen, an die Buch- und Musikalienhandlung von Schuberth und Comp. in Hamburg oder Leipzig portofrei oder durch Buchhändlergelegenheit einzusenden, und zwar die Compositionen des Gedichts No. 2 bis Mitte November dieses Jahres, die von No. 3 aber bis Ende Juni 1845, die letzteren in Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge. Die eingesendeten Arbeiten werden sorgfältig geprüft, die besten aber gekrönt und zur Aufführung gebracht. Der Preis für die gelungenste Composition des Liedes No. 2 besteht in 6 Ducaten; der gekrönte Componist des Gedichtes No. 3 aber erhält 30 Ducaten und das Diplom als Ehrenmitglied des norddeutschen Musikvereines.

Züllichau. Am 4. September wurde hier in der Stadtpfarrkirche das dritte Musikfest gefeiert (über das erste und zweite siehe Allgem. Musikal. Zeitung 1840, No. 42, S. 866, und 1842, No. 40, S. 778). Es hatten sich dazu die Gesangvereine von Crossen, Grünberg, Meseritz mit dem des Züllichau-Schwiebuser Kreises und mit dem Männerchore des königl. Pädagogiums vereinigt. Das Ganze stand unter der Leitung des wackern Musikdirectors am Pädagogium, *E. Fr. Gäbler*, der hier wiederum seine oft erprobte Geschicklichkeit im Dirigiren bewährte. Die Anzahl aller Mitwirkenden belief sich auf 180, die sich zum Theil aus einem Umkreise von fünf bis sechs Meilen hier eingefunden hatten. Wenn man bedenkt, dass die Mehrzahl der Theilnehmer Lehrer, Cantoren und Organisten sind, die ihrer Geschäfte wegen und auch wohl aus ökonomischen Rücksichten sich nicht oft an den Hauptorten der Specialvereine versammeln können, so fühlt man sich um so mehr gedrungen, es ihnen zu grosser Ehre anzurechnen, dass sie dennoch im Stande sind, so Tüchtiges zu leisten, wie es bei diesem Feste geschah. Es zeigte sich hier, dass jeden Einzelnen Kraft und guter Wille belebte, die auch der beste Dirigent eines grossen Chors durch seine Kunst zu ersetzen nicht im Stande ist. Gegenstand der Aufführung waren folgende Sätze: Fantasie für die Orgel, C dur, von *M. G. Fischer* (MD. *Gäbler*); Choral: Lobe den Herrn, für Männerchor vierstimmig bearbeitet von *Gäbler*; der 8. Psalm für Männerchor und Soli's, von *Joh. Schnabel*; Introduction und Fuge für die Orgel zu vier Händen, C moll, von *C. G. Höppner* (Cantor *Meyer* und Organist *Sawade*); Hymne für Männerchor und Soli's mit Orchesterbegleitung, von *A. Neithardt*; Präludium und Fuge für die Orgel, D dur, von *A. W. Bach* (MD. *Gäbler*); Choral: Nun lob' mein' Seel' den Herrn, für Männerchor vierstimmig bearbeitet von *Gäbler*; Festhymne nach dem 95. Psalm, für Männerchor und Soli's besonders zum Feste componirt von *Gäbler*; Larghetto pastorale für die Orgel, von *A. Hesse* (Organist *Sawade*); Hymne nach dem 21. Psalm, für zwei vierstimmige Männerchöre mit Orchesterbegleitung von *Fr. Schneider*; Postludium für die Orgel, C dur, von *J. W. Hässler* (MD. *Gäbler*). Unter diesen haben die beiden Choräle auf die erbauliche Stimmung der zahlreich Versammelten wunderbar eingewirkt. Bei der Festhymne des MD. *Gäbler* (in Partitur und Stimmen erschienen bei Trautwein in Berlin, breite Strasse No. 8) verweilte man schon wegen der Neuheit der Composition und aus Achtung vor dem Componisten mit besonderer Aufmerksamkeit, die durch die Aufführung herrlich belohnt wurde. Das Auffordernde in den ersten Worten des Textes: „Kommt herzu!" war durch die nach einander erfolgenden Eintritte der vier Stimmen vortrefflich wiedergegeben. Neu und eigenthümlich war es, das Bassrecitativ mit einem Halbchore begleiten zu lassen, was eine tief ergreifende Wirkung hervorbrachte, besonders da der Chor das hier unerlässliche Piano gut hielt und doch zugleich deutlich aussprach. Ungemein lieblich und fromm gehalten ist das Quartett. Der letzte Chor, durch dessen Fuge der erste Bass mit dem als Cantus firmus gesungenen Choral mächtig durchtönte, gab dem Ganzen einen würdigen und in hohem Grade erschütternden Schluss. Auch bei den übrigen Hymnen und Psalmen erkannte man deutlich die Liebe zur Sache, von der Sänger und Spieler durchdrungen waren, so wie bei den Orgelstücken die Meisterschaft der Orgelspieler (MD. *Gäbler*, Cantor *Meyer*, Organist *Sawade*). — Die Aeusserungen der Zuhörer waren durchaus nur der Ausdruck allgemeiner Befriedigung und von Seiten Derer, die das Fest höher zu würdigen wussten, wahrhafter Erbauung. — Im Aeusseren wurde der ganzen Feier eine gewisse Festlichkeit dadurch gegeben, dass alle Mitwirkenden, kenntlich durch auf der Brust getragene Festzeichen, sich in einem Festzuge, an welchen sich der Magistrat und die Stadtverordneten anschlossen, mit vorangetragener Fahne der Crossener Liedertafel und unter dem Schalle von Blasinstrumenten vom Saale des Pädagogiums aus durch die Stadt nach der Pfarrkirche begeben hatten, die überdies von den Jungfrauen der Stadt mit Blumengewinden und Blumensträussen einfach, aber würdig ausgeschmückt worden war. — Ein besonderes Verdienst um die Zuhörer haben sich die verschiedenen Gesangvereine noch durch die vielen Gesänge heiteren Inhalts erworben, welche sie am Abende vor dem Feste im Saale des Ressourcegebäudes und am Tage des Festes selbst bei dem einfachen Festmahle im *Kärger*'schen Saale unter dem ungetheiltesten Beifalle vortrugen. Hier, wie bei dem Musikfeste in der Kirche, waren die Soli's unter folgende Herren vertheilt: erster Tenor: *Schmidt*, Oberpostsecretär

in Crossen, *Knorr*, Lehrer an der Realschule in Meseritz, *Meusel*, Lehrer in Grünberg; zweiter Tenor: *Schubert*, Musiklehrer an der Realschule in Meseritz, *Kranz*, Cantor in Grünberg; erster Bass: *Hellwig*, Apotheker in Grünberg, *Arendt*, Bauinspector in Crossen, *Leuschner*, Lehrer in Grünberg; zweiter Bass: *Klitsch*, Pastor in Bauchwitz bei Meseritz, *Pohlens*, Lehrer in Deutsch-Sagar bei Crossen, *Vogel*, Lehrer in Heinersdorf bei Grünberg.

Die Anordnungen für dieses Fest waren von den Festordnern (MD. *Gäbler*, Director *Hanow*, Commercienrath *Harrer*, Superintendent *Karsten*, Justizrath *Krause*, Rathsherr *Lieber*, Bürgermeister *Wotzekke*) mit so vieler Aufopferung, Umsicht und Zweckmässigkeit getroffen worden, dass dadurch allen Festgebern und den zahlreichen einheimischen und fremden Zuhörern ein wahrer Hochgenuss aus diesem dritten Musikfeste bereitet wurde.

Ankündigungen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Erster Lehrmeister
für den
praktischen Violin-Unterricht
in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten
von
Moritz Schön,
königl. Preuss. Musik-Director.
In drei Lieferungen, jede 20 Sgr.

Mit den **ersten Anfangsgründen** beginnt hier eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Musikdirector *Schön* ist als Violinvirtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein schon für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

Nächstens erscheint bei *Fr. Hofmeister* in Leipzig in Partitur und Stimmen, so wie im vierhändigen Clavierauszuge:

Kirchliche Festouverture über den Choral: „*Eine feste Burg ist unser Gott,*“ für grosses Orchester, Chor und Orgel, componirt und seiner Vaterstadt Königsberg in Preussen gewidmet von *Otto Nicolai* (erstem Capellmeister des k. k. Hofoperntheaters in Wien). Op. 31. (Zum ersten Male aufgeführt bei der Jubelfeier der Königsberger Universität.)

Im Verlage von **J. W. Pohlig** (*Medau*'sche Buchhandlung) in Leitmeritz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Kessler, J. C., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22.
— — Sechs geistliche Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 33.
— — Ständchen (No. 1) für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. (No. 2 — Op. 41 ist bereits erschienen.)
— — 24 kleine Cadenzen in allen Tonarten, als Introductionen zu allen Compositionen für Pianoforte. Op. 37.
— — Trois pensées fugitives pour Pianoforte. Op. 38.
— — Deux études de Concert. Op. 39. 40.
— — Grande Sonate (Es dur). Op. 42.
— — Six petites valses (Nouvelle suite). No. 1 — 6.
— — Valse et mazure.

Der Herr Componist ist, schon durch seine vortrefflichen Etuden, in der höhern musikalischen Welt so vortheilhaft bekannt, dass es einer Empfehlung vorstehender Werke, die nach langem Stillschweigen den Freunden seiner Muse willkommen sein werden, nicht bedarf.

In demselben Verlage erscheinen ferner folgende Werke, *für Violine mit Begleitung des Pianoforte*, eines ausgezeichneten Dilettanten, welcher durch früheres öffentliches Auftreten in Italien, so wie auch durch mehrere Aufsätze in der Allgem. Musikal. Zeitung bekannt geworden ist:

Mahl, Dr. Mor., Variations sur un thème de Bellini. Op. 3.
— — Concertino sur des motifs de Paganini. Op. 4.
— — Rondo alla Polacca. Op. 5.
— — Variationen auf der G-Saite. Op. 6.
— — Fant. et variations sur des thèmes de l'Op. Otello. Op. 7.
— — Fant. et variat. sur des thèmes de l'Op. Les Huguenots (dédiées à M. Meyerbeer). Op. 8.
— — Fantaisie russe. Op. 9.
— — Variations sur un thème de Donizetti. Op. 10.
— — Concerto fantastico (mit eingelegter Cadenz über das österreichische Volkslied). Op. 11.

Vorstehende Werke für die Violine zeichnen sich durch Eleganz und Geschmack, so wie auch musikalischen Werth besonders aus, eignen sich namentlich sehr zu Concertvorträgen und sind deshalb allen höheren Violinspielern sehr zu empfehlen.

So eben erschien bei Unterzeichnetem:

Impromptu, No. 2,
pour Piano
par
Charles Mayer.
Op. 65. Preis 10 Ngr.

Leipzig, im September 1844.

F. Whistling.

Im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig sind erschienen:

C. T. Brunner's
instructive Compositionen für Pianoforte vierhändig.

Op. 11. Bouquet musical. 6 Pièces divertissantes et instructives. 15 Ngr.
„ 14. Guirlande musicale. 4 Pièces amusantes et instructives. 25 Ngr.
„ 15. Triolet musical. 3 Pièces en forme de Valses. 20 Ngr.
„ 31. 6 leichte Rondo's über beliebte Operuthema's. No. 1 — 6. à 12½ Ngr.
„ 37. Erheiterungen für die Jugend. Kurze und leichte Piècen. No. 1 — 3. à 7½ Ngr.
„ 44. Fantasie aus *Donizetti's* Tochter des Regiments. 20 Ngr.
„ 55. Kleine melodische Uebungsstücke. 25 Ngr.

Nächst der streng methodischen Stufenfolge, wobei auch die Anforderungen an die kleinen Hände des Anfängers sich nach und nach steigern, sind alle Compositionen äusserst wohlklingend, ansprechend und voll Melodie.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October. № 40. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Rudolstadt. Aus Cassel. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Mose, Oratorium aus der heiligen Schrift von *Adolph Bernhard Marx*. Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 7 Thlr.

Die Erscheinung des vorliegenden Clavierauszugs war dem Referenten eine um so willkommenere, mit je grösserem Interesse er voriges Jahr jenes wahrhaft geniale Werk bei seiner Aufführung in Erfurt gehört und je mehr es ihn damals entzückt und begeistert hatte. Mit wahrem Heisshunger fiel er daher über diesen, vom Verfasser selbst mit grossem Fleisse bearbeiteten Clavierauszug her, und er fühlt sich zu der Versicherung gedrungen, dass ihm seit langer Zeit nicht leicht ein anderer einen reicheren, gediegeneren und nachhaltigeren Kunstgenuss bereitet hat. Wenn es ganz unstreitig ein Hauptmerkmal eines ächten Kunstwerkes ist, dass es uns bei anhaltender Betrachtung immer lieber wird, bei fortgesetzter Untersuchung seines Aufbaues und seiner Gestaltung, im Ganzen wie im Einzelnen, immer reichere Schönheiten offenbaret und immer mannichfachere Züge des Genius entfaltet, während jedes Unächte, trotz alles Blend- und Flitterwerks, mit welchem es geziert erscheint, bei näherer Prüfung immer mehr in seiner Aermlichkeit und Blöse sich darstellt, so hat sich wenigstens uns das Oratorium Mose in jener Beziehung von Tag zu Tag immer reicher bewährt, und wir können mit voller Zuversicht versichern, dass es sich auch in dieser Gestalt, in welcher wir es mit einem sorgfältig ausgeführten, die Hauptzüge eines grossen Originalgemäldes treu wiedergebenden Kupferstiche vergleichen möchten, alle Musikfreunde für sich einnehmen wird, die nicht zum Voraus in ungerechter Weise gegen den Verfasser eingenommen sind, und die sich in ihren Kunstbestrebungen von süsslicher Modetändelei, affectirter, augenverdrehender Frömmelei, lüsterner Ueppigkeit fern, und dagegen Ohr und Gemüth, Sinn und Verstand für ächte Kunst offen erhalten haben. Ja, wir müssen zumal die Dilettanten unter unseren geehrten Lesern geradezu auffordern, sich zunächst mit diesem höchst interessanten Werk im Clavierauszuge bekannt zu machen; denn zu eigenthümlich in seiner, wie aus Einem mächtigen Gusse geformten, die gewohnten unleidlichen Gemeinplätze des Oratoriums auf das Glücklichste vermeidenden Structur, und zu reich an zum Theil tiefer liegenden interessanten und geistvollen Zügen, um sogleich beim ersten Anlaufe sich in seinem ganzen Reichthume, in seiner vollen Grösse, Tüchtigkeit und Gediegenheit zu enthüllen, wird es, ist man zuvor mit ihm am Clavier gehörig vertraut geworden, bei der Aufführung im vollen Orchester einen um so vollkommeneren Kunstgenuss gewähren.

Da dem Vernehmen nach binnen Kurzem auch die Partitur erscheinen wird, so sparen wir eine ausführlichere Besprechung dieses geistvollen Werkes, das es wohl verdient, zu allgemeiner Verbreitung zu gelangen, bis dahin auf, und weisen hier nur noch auf einige Nummern hin, welche zur Aufführung am Clavier auch in engeren musikalischen Kreisen vorzüglich geeignet erscheinen. Es sind folgende: No. 6, Arie der Mirjam (Sopran) mit Chor der Jungfrauen, sehr ansprechend und leicht ausführbar; No. 7, Baritonsolo (Aaron) mit kurzem, leichtem Chor für drei Männer- und dann für zwei Sopranstimmen; No. 8, Arie des Mose (Bass), dramatisch effectvoll und dem Sänger keine besonderen Schwierigkeiten bietend; No. 10, Arie der Mirjam; No. 12, Duett (Mose mit Aaron) mit Chor; No. 16, Arie der Königin (Sopran), sehr ansprechend und für die Sängerin belohnend; No. 18, Cavatine (Alt) der Mutter der Pharaonen; No. 19, Quartett; No. 23, Arie für Tenor; No. 26, Scene des Mose mit Chor.

Orgelcompositionen.

1) Zwei Orgelfugen mit drei Subjecten, componirt und seinem Lehrer Herrn Dr. *Rinck* zugeeignet von *J. Zundel*, Organist an der St. Annenkirche in Petersburg. Op. 4. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

2) Zwölf leichte Vorspiele zu den allgemein gangbarsten Chorälen der evangelischen Kirche auf der Orgel mit und ohne Pedal zu spielen von *J. Jäger*, Organist in Schlitz. 2. Heft. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.

3) Practisches Hilfsbuch für Organisten von *J. C. Herzog*, Organist an der protestantischen Stadtpfarrkirche zu München. Op. 10. In 8 Heften, jedes 36 Kr. In einem Bande 4 Fl. 12 Kr. Ebendaselbst.

No. 1 bietet zwei recht gelungene schätzbare Fugenarbeiten, welche mit Achtung gegen den Verfasser erfüllen, der in dem fremden Lande in sehr würdiger Weise die deutsche Orgelkunst zu vertreten scheint.

No. 2. Diese zwölf Vorspiele, in einem frei figurirten, gebundenen Style und in einem ansprechenden gefälligen Tone gehalten, eignen sich bei ihrer leichten Ausführbarkeit vorzüglich für Anfänger. Im fünften Vorspiele hat sich der Verfasser die Sache doch ein wenig gar zu leicht gemacht. Solche Sächelchen vermögen am Ende auch wohl minder Geübte selbst zu schreiben, ja zu extemporiren.

No. 3. Eine sehr schätzbare Sammlung von Vor- und Nachspielen, Fugen, Fughetten, Canons, Fantasieen, Chorälen, Cadenzen, Modulationen u. s. w. aus den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Molltonarten, nicht aus fremden Werken zusammengetragen, sondern von dem Herausgeber selbst componirt, welche es wohl verdient, in recht viele Hände zu kommen. Sie ist eine der instructivsten, welche wir kennen, und Anfänger wie weiter Vorgeschrittene werden sie mit Nutzen gebrauchen. *K.*

Für Pianoforte.

Röckel, Ed., Deux Caprices. Op. 3. Preis 10 Ngr.

— — Rêveries. Op. 6. Preis 15 Ngr.

— — Deux Romances. Op. 7. Preis 15 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Es sind dies die ersten gedruckten Werke, welche uns von dem Componisten zu Gesicht kommen; bekannt ist er uns schon aus den hiesigen Abonnementconcerten, wo er sich als Clavierspieler, früher und in letzter Saison, Beifall erwarb. Die Wahl des daselbst zu Gehör Gebrachten, so wie seine eigenen Arbeiten, deuten auf Solidität und es wird ihm bei anhaltendem Streben nach Vervollkommnung in der Composition das Gelingen nicht entgehen. Die drei vorliegenden Werke enthalten: Op. 3 ein Alla polacca, nicht uninteressant und gut wirkend, nur hätte der Schluss anders motivirt und nicht die ganze erste Seite wieder abgeschrieben werden sollen, damit eine Steigerung herbeigeführt worden wäre; so wie ein à la Styrienne, welches uns, um ein Opus zu füllen, etwas unbedeutend erscheint, übrigens doch vor vielen derartig bezeichneten Sächelchen bevorzugt zu werden verdient, da es melodiös und recht hübsch geschrieben ist.

Op. 6, beiläufig nach dem Titel: Rêveries — Nocturnes, enthält aber blos ein Nocturno. Ein Motto belehrt uns, dass in diesem Tonstücke geschildert werden soll, wie im abendlichen Glanze der Sterne, aus weiter dunkler Ferne, so mancher Klang in unsre Brust, sie mit Weh' und Lust erfüllend, zieht. Hier hat sich der Componist den Text vorgeschrieben; ist er von ihm im Tonstücke beachtet, oder ist er, wie die Motto's mancher Anderer, ein bloser Ausputz? Wir müssen gestehen, dies nicht gefunden zu haben; es hat uns dieses Werk viel Freude gemacht und wir sind der Hoffnung, dass es auch Anderen welche bereiten wird. Melodie und Arbeit lassen nichts zu wünschen übrig, die Form verräth sichere Hand, als beim oben erwähnten Opus. Beim Schlusse des ersten Theiles konnte jedoch die Wiederholung des Hauptmotivs (Seite 5) wegbleiben und dafür das des ihm vorhergehenden Agitato noch weiter benutzt, dann in die Grundtonart tranquillo übergegangen und mit dem hier befindlichen Anhange geschlossen werden. Nach dem erregten Mittelsatze tritt dann das Hauptmotiv, neu umspielt, recht befriedigend auf, und schliesst eben so in Bezug auf den ersten Theil. Seite 10, Tact 5 und fort, so wie bei der folgenden Transposition, hätten wir lieber ein *b* vor *a* und später vor *d* gesetzt, bei dem Beginne des Capriccio Seite 6 lieber den Orgelpunct *d* festgehalten, anstatt die Quinten zu wechseln.

Op. 7 enthält zwei Romanzen, die erste: il lamento, die zweite: la consolazione — betitelt. Die erste, ihrem Character nach herbe, ist es manchmal nur zu sehr; diese Herbigkeit hätte durch andere Figurationen leicht gemildert, eben so die durch letztere wieder herbeigeführten Quintenverhältnisse der Oberstimme vermieden werden können (System 2, 8 — 9).

Die zweite Romanze wirkt recht versöhnend auf die Härte der ersten und möchten beide Stücke aus diesem Grunde gleich nach einander gespielt werden. Zugleich finden wir aber den Componisten sich zu wenig selbständig bewegen; möge er von der Idee, in der oder jener Manier jetziger Clavierkünstler zu schreiben, wieder abkommen! er wird verstehen, was wir meinen, zumal bei genauer Betrachtung von: la consolazione. Uebrigens finden wir bei diesem Stücke eine mangelhafte Periodenbildung; der siebente Tact muss zu zweien verlängert werden, wodurch acht volle, eine Periode von acht Tacten entsteht, der achte wird dann zum neunten oder Zwischensatze zur Wiederholung. Der Verfasser wird das in Ordnung finden, da sein Vordersatz vier und daher auch billig der Nachsatz vier Tacte enthalten muss. Dieser Mangel kehrt allemal beim Erscheinen des Thema's in dem Nachsatze wieder und stört das Gehör jedesmal. Sämmtliche Compositionen machen keine grossen Anforderungen an den Spieler (Op. 3 ist gar leicht zu nennen) und werden in dieser Hinsicht willkommen sein. Seite 7, System 4, Tact 2, muss das eilfte Achtel im Basse *cis* heissen.

Lysberg, Ch. B. de, Barcarolle. Op. 7. Preis 12½ Ngr.

— — Andante. Op. 12. Preis 10 Ngr.

— — Quatre Romances sans paroles. Op. 15. Pr. 10 Ngr. Sämmtlich bei Fr. Hofmeister in Leipzig.

Unter diesen drei Piecen sind die Romanzen das Musikalischste, sie haben Form und sind, was sie sein sollen. Im Allgemeinen sind die Lysberg'schen Stücke recht klingend und werden sich, zumal die Barcarole und das Andante, bei Bravourspielern Freunde erwecken, welchen wir sie empfehlen. In Hinsicht der Composition jedoch haben uns die Romanzen zum Theil am Meisten befriedigt. Die Barcarole und das Andante gehen zu sichtbar auf Effect aus, so dass man letzteres auf den ersten Anblick kaum für ein solches halten dürfte. Doch der Name thut nichts zur Sache; des Verfassers Vorbild ist Liszt, Schreibart und Durchführung der letzterwähnten Sätze zeugen dafür, doch sind dieselben unendlich wohlklingender, als dessen Arbeiten. Die Schlusstacte der

zweiten Romanze, so wie Tact 4 — 6 der Introduction des Andante, wirken leer und übel. —

Melckert, *J.*, Deux morceaux de Salon. Op. 11. Hamburg, chez A. Cranz. 14 Ggr.

Diese zwei Morceaux bestehen in einem Andante (la melancolie) und in einem Rondo brillant (la gaieté). In ersterem Satze haben wir nichts Melancholisches entdecken können, das zweite entspricht seiner Bezeichnung, ist sehr munter und macht in Verbindung mit seinem Vorgänger guten Effect. Beide Stücke haben uns überhaupt recht angesprochen; sie sind frei von Schwulst, in gesundem fliessenden Clavierstyle geschrieben und als Sätze eigener Erfindung jetzt seltener anzutreffen. Geläufigkeit wird zwar gefordert, aber keine besonderen Schwierigkeiten geboten, so dass sie, wenn auch nicht zu Salonvorträgen, doch zum Unterrichte verwendet werden können.

Döhler, *Th.*, Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Sapho de *Pacini*. Op. 49. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Dass man hier eine Fantasie nach jetzigem Geschmacke mit aller Brillanz und allen Effectmitteln vor sich habe, verspricht, ohne dass man hineinsieht, der Name Döhler, und beim Durchgehen stösst man auch überall auf dergleichen. Gewöhnt, durch jetzige Fantasieen nur für Augenblicke überrascht zu werden, machen wir in künstlerischer Beziehung auch keine grösseren Anforderungen an diese; warum sollten wir es auch? Thalberg'sche Fantasieen verfehlen nie ihre Wirkung auf einen gewissen Zuhörerkreis zu äussern, und da sich die in Rede stehende diesen würdig anschliesst, so wird ihr eine gleiche Theilnahme nicht entgehen. Mögen sich unsere eifrigen Clavierspieler mit dieser neuen Gabe bekannt machen.

Seite 23, System 2, vom zweiten Viertel an, muss der Violinschlüssel, und Seite 26, System 2, Tact 1, im dritten Viertel muss das ♮ vor Des gesetzt werden.

Duvernoy, *J. B.*, Fantaisie sur Follette. Op. 131. Preis 15 Ngr.

— — Les Roses de Noël, Valses. Op. 132. Pr. 15 Ngr.

— — Une pensée de *Bellini*, Var. à 4 mains. Op. 129. Pr. 20 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

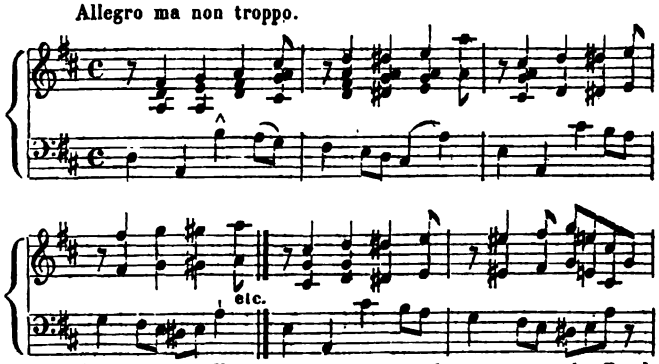
Duvernoy, in die Fusstapfen Herz's und Hünten's tretend, hat sich in neuerer Zeit bei einer grossen Zahl Dilettanten recht beliebt gemacht. Vorstehende Heftchen bringen in Op. 132 fünf Walzer und eine Coda, in Op. 131 eine Introduction und Rondo valse (die Bezeichnung: Mouvement de valse, Seite 4 ist eigentlich gar keine, denn sie zeigt nur die Bewegung, nicht die Gattung des Stücks an), in Op. 129 eine Introduction und Variationen zu vier Händen über ein Bellini'sches Thema. Sie sind alle drei recht angenehm, das zu vier Händen zumal allerliebst und, für die Kräfte minder geübter Spieler berechnet, sehr zu empfehlen.

Ender, *J. N.*, Rondo pastorale. 3. Werk. Cassel, bei J. Luckhardt. Preis ½ Thlr.

Die specielle Bezeichnung: Pastorale rechtfertigt sich zwar in dem Werke nicht, aber es ist uns ohne dieselbe wegen seines Wohlklanges und seiner sauberen Schreibart nicht minder werth. Eine Bemerkung können wir aber zu machen nicht unterlassen: dass uns nämlich dieses Rondo in seiner Melodie- und Passagenführung sehr violinmässig, wie ein Violinsatz mit Tutti's vorkam, z. B. Seite 4 — 5, auf welcher letzteren Seite einige Tacte sogar an auf der Violine schon Gehörtes erinnern. Es soll dies kein Tadel sein, sondern wir erkennen daraus, dass der Verfasser, welcher gewiss auch Violinspieler ist, strebte, den der Violine eigenen Gesang auf dem Claviere wiederzugeben, welches ihm, so viel möglich, auch gut gelungen ist. Uebrigens ist das Ganze claviermässig behandelt, was wir zu erinnern nöthig finden, da manches aus der Hand eines Violinspielers Kommende etwas holprich für's Clavier ausfällt.

Schliebner, *A.*, Sonate. Op. 1. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 1 Thlr.

Der Anfang dieses Op. 1 war uns so seltsam, dass wir auf eine erste Missgeburt gefasst waren, was man uns nach Einsicht folgender Citate des ersten Satzes nicht verargen wird.



Welch' hässliche Klänge tönen uns da entgegen! Doch mit Vergnügen wurden wir in der Folge gewahr, dass diese wenigen, bei der Repetition leider nochmals peinigenden Tacte der einzige Auswuchs der ganzen Sonate seien; wie leicht konnte dieses geändert werden und der erste Satz mit dem neuen Motive des zweiten Theils desselben beginnen!

Die Sonate besteht aus vier Sätzen: Allegro, D dur, C-Tact, Adagio, G moll, C-Tact, Menuett, Allegro non troppo, G dur, ¾-Tact, Rondo, Allegro molto, D dur, ²/₄-Tact, und hat die seltene Eigenschaft, dass jeder der Sätze immer klarer, runder erscheint, als sein Vorgänger, so dass wir am Schlusse der ganzen, sehr gefälligen, wohlklingenden Sonate mit dem Componisten, dessen Vorbild Haydn — Beethoven war, wozu wir ihm Beständigkeit wünschen, ausgesöhnt waren.

Der Druck, obwohl deutlich und schön, ist zuweilen etwas incorrect. *Herrmann Schellenberg.*

Nachrichten.

Rudolstadt. Am 5. August feierte der nunmehrige Concertmeister Herr *Sommer*, erster Waldhornist der fürstlichen Capelle, eben so geachtet als Künstler, als geliebt im geselligen Umgange, sein 50jähriges Dienstjubiläum. Schon früh 6 Uhr wurde der verdienstvolle Jubilar vom Harmoniemusikcorps durch den Choral: „Nun danket alle Gott!“, auf welchen noch einige grössere Musikstücke folgten, feierlichst begrüsst, worauf um 9 Uhr die ganze fürstliche Capelle ihm ihren Glückwunsch darbrachte. Um 1 Uhr versammelte man sich zu einem ihm zu Ehren veranstalteten festlichen Mittagsmahle im Gasthause zum Ritter, wobei unser verdienstvoller, rühmlichst bekannter Capellmeister, Herr *Müller*, die Anordnung getroffen hatte, dass die Tafelmusik mit derselben *Haydn*'schen Symphonie aus C, 3/4-Tact, eröffnet wurde, in welcher der Jubilar vor fünfzig Jahren seine Probe abgelegt hatte. Hierauf sprach Herr Capellmeister *Müller*, der auch die treffliche Composition zu einem von Herrn Justizrath *Eberwein* verfertigten Festgedichte, das mit grossem Enthusiasmus gesungen wurde, geliefert hatte, in einfach herzlichen Worten die allgemeine, warme Anerkennung der Verdienste des Jubilars aus, und überreichte ihm, nebst einem Pokal, ein Decret des durchlauchtigsten Fürsten, durch welches er zum Concertmeister ernannt wurde. Die Freude des festlichen Tages wurde für alle Theilnehmenden vorzüglich dadurch erhöht, dass sich der Herr Jubilar einer so rüstigen Gesundheit zu erfreuen hat, dass er wahrscheinlich noch lange im Stande sein wird, mit ungeschwächter Kraft und Sicherheit sein Amt zu verwalten.

Seit dem 20. d. M. erfreut uns das Personale des Sondershäuser Hoftheaters mit seinen Vorstellungen. Eine junge, hoffnungsvolle Sängerin, Fräul. *v. Marra*, gastirte dabei zwei Mal im Liebestrank und Lucia von Lammermoor mit ausgezeichnetem Beifalle.

Cassel, im August 1844. Am 15. Mai d. J. fand im Saale des Stadtbaues, zu einem wohlthätigen Zwecke, die zweite Aufführung von *Sophocles*' „Antigone“ mit *Mendelssohn's* Musik Statt, welche sich der nämlichen Theilnahme von Seiten des gebildeten Auditoriums, wie die erste im October v. J. durch die Anwesenheit der deutschen Philologen veranlasste Production des interessanten Werkes zu erfreuen hatte. Obgleich die zu den beiden Aufführungen gewählten Darstellungsmittel insofern beschränkt genannt werden können, als die Dichtung vorgelesen und die Musik im Clavierauszug aufgeführt wurde, so war dennoch die Executirung — und zwar vorzugsweise die letztere — eine sehr gelungene und effectreiche. Um dieselbe machte sich auch diesmal wieder als Lector Herr Hofrath *Niemeyer* und als Musikdirigent Herr Hofcapellmeister *Spohr* verdient; die Chöre für Männerstimmen wurden von Mitgliedern der Singacademie und des Cäcilienvereins sehr lobenswerth ausgeführt. In Betreff der Composition, über welche wir uns, so weit es die erwähnte Darstellung zuliess, in einem vorjährigen Bericht in diesen Blättern geäussert haben, sind unter den hiesigen Musikfreunden verschiedene Ansichten hervorgetreten. Dieselben würden sich unserer Meinung nach nicht dergestalt verschieden gebildet haben, dass die Einen sich hier für das Antike, die Anderen gegen das Moderne in der Musik ausgesprochen hätten, wenn die Instrumentalpartie des Tonwerkes vollständig zu Gehör gebracht worden wäre. Denn in der That tritt dieselbe, insbesondere zu den einfacheren, bisweilen unisonen Vocalsätzen, in welchen Viele einen absolut antiken Character erkennen, so vermittelnd ein, dass dadurch manchem späteren und in Folge musikalischen Fortschreitens entstandenen Bedürfniss entsprochen wird und vorzugsweise Das, was in dem Vocalpart, abgesehen von dem ihm gegebenen instrumentalen Gewande, als musikalisch antik zu bezeichnen sein möchte, der Zeit nach wiederum so viel näher gerückt erscheint. Daraus geht denn wohl deutlich hervor, dass es nicht die Absicht des Componisten war, eine absolut antike Musik zu dieser Dichtung zu schaffen, noch weniger aber derselben durch eine moderne Composition gleichsam einen fremdartigen und jedenfalls unverträglichen Zusatz zu geben, sondern hauptsächlich einzelne Effecte der Dichtung durch beigefügte characteristische Tongemälde zu erhöhen, und die Dichtung überhaupt eben zum Theil durch die Musik *selbst* in einer unseren Bedürfnissen entsprechenden Weise zu einer lebendig wirksamen Darstellung zu bringen.

Auf Veranlassung des Gastspiels des Herrn *Perlgrund* vom Hamburger Stadttheater kam am 11. Juni *Kreutzer's* beliebte Oper „Das Nachtlager in Granada“ zur Aufführung. Das allgemein ansprechende und vorzugsweise melodieenreiche Tonwerk verfehlte, obwohl schon oft bei uns gehört, doch auch diesmal bei dem grösseren Publicum seine Wirkung nicht. In welch' hohem Grade einzelne Mitglieder unseres Opernpersonals, namentlich Fräul. *Eder* in der Partie der Gabriele und Herr *Biberhofer* in der des Jägers, sich schon seit geraumer Zeit die Gunst des Publicums erworben haben, bewies die Auszeichnung, welche ihnen auch diesmal wieder zu Theil wurde, ungeachtet ihre Leistung gegen früher zurückstand. Namentlich gilt dies von den Piecen des ersten Actes, welche so zu sagen nur gerade durchgesungen wurden, ohne dass die einzelnen Vorzüge der Composition in demselben Grade, wie bei früheren Aufführungen, hervortraten. Weit mehr Befriedigung gewährte uns die Darstellung des zweiten Actes von Seiten der erwähnten Künstler; insbesondere zeichnete sich Herr *Biberhofer* in der Solopiece mit obligater Violine wieder vortheilhaft aus. Von etwas geringerer Bedeutung, als die beiden oben genannten Partieen, ist bekanntlich die des Gomez, mit welcher Herr *Perlgrund* sein Gastspiel eröffnete. Die natürlichen Vorzüge dieses Sängers, welche insbesondere in der Arie des zweiten Actes sich wahrnehmen liessen, bestehen in einem festen, egalen und klingenden Ton innerhalb der mittleren Region seines Tonumfangs, in einer natürlichen Anlage zum Verbinden der Töne und in einer wohlthuenden Deutlichkeit der Aussprache. Dagegen rechnen wir zu den Mängeln desselben eine bisweilen zu breite Vocalisation, eine noch nicht ausreichende Intensität des Tonklanges, eine nicht immer gleich genaue Intonation und eine, wenn auch gerade nicht verbildete, doch min-

destens noch nicht ausgebildete und kunstgerecht entwickelte Tonformation, deren Schwankung in der höheren Lage am Deutlichsten hervortritt. Der Erfolg des dermaligen Debuts war zwar bei dem hiesigen Publicum dem Anscheine nach nicht unbedeutend, indem Herr *Perlgrund* neben Fräul. *Eder* und Herrn *Biberhofer* nach Beendigung der Vorstellung gerufen wurde; doch wir sagen: dem Anscheine nach, weil wir wohl zuverlässig annehmen dürfen, dass weit mehr, als durch die Leistung des Debutanten, durch die theilweise gelungene Production des Fräul. *Eder* und des Herrn *Biberhofer*, und wohl noch mehr durch die Erinnerung an frühere gelungenere Darstellungen der nämlichen Rollen von Seiten der genannten einheimischen Künstler, das Publicum zu der erwähnten Auszeichnung veranlasst wurde. — Bei dem zweiten Debut des Herrn *Perlgrund* in der etwas bedeutenderen Partie des Rodrigo in der Oper Otello von *Rossini*, welche am 16. zur Aufführung gelangte, traten sowohl die bereits erwähnten Vorzüge, als auch die Mängel des Sängers noch merklicher hervor. Als die ihm am Meisten gelungene Piece nennen wir das Solostück im zweiten Acte, welches er im Ganzen recht angenehm und insbesondere mit mehr Ruhe und Sicherheit, als die übrigen Nummern seines Partes, vortrug. Was die Darstellung der anderen Rollen betrifft, so verdienen vorzugsweise Herr *Derska* (Otello) und Fräul. *Löw* (Desdemona) rühmlich erwähnt zu werden. Herr *Derska* führte seine Partie, wenn gleich nicht allezeit mit der dazu nöthigen Kraft und Energie, doch mit viel musikalischer Einsicht und gebildetem Geschmack aus. Fräul. *Löw* hatte ihre Rolle fleissig studirt und vermochte ihren Tönen, wenn auch nicht stets das erforderliche Colorit, doch eine dem Ohre wohlthuende Klangfarbe zu geben. Herr *Föppel* machte sich uns in der Partie des Brabanzio recht schätzbar. In Betreff der Leistung des Herrn *Biberhofer* (Jago) haben wir zu bedauern, dass er in dem Recitativsatz bei seinem ersten Auftreten, wie auch in dem Duett mit Rodrigo sich auffallende Fehler gegen die Reinheit der Intonation zu Schulden kommen liess. Der Vortrag des Fräul. *Miller* (Emilie) zeichnete sich vor den meisten ihrer früheren Leistungen durch eine angemessene Tonbildung, mehr Weichheit des Klanges und mehr Deutlichkeit der Aussprache vortheilhaft aus. Auch der Chor und das Orchester gingen im Ganzen recht gut zusammen. — Dies war die letzte Oper vor dem Beginne der Theaterferien, welche in der Regel um die Mitte Juni ihren Anfang nehmen und ungefähr sechs Wochen dauern. In diesem Jahre blieb die Bühne vom 19. Juni bis zum 1. August geschlossen.

Am 12. Juli gab der Organist an der Brüderkirche hierselbst *A. Herrstell* in der St. Martinikirche ein Orgelconcert, in welchem ausser den für die Orgel componirten und arrangirten Tonstücken auch einige von mehreren achtbaren Dilettanten (Mitgliedern der Singacademie und der Liedertafel) übernommene Gesangpiecen vorgetragen wurden. Von *Herrstell's* eigener Composition hörten wir: Psalm 26 für eine Singstimme mit Orgelbegleitung, eine Fuge für die Orgel, und einen Vocalsatz „Te ergo quaesumus" für zwei Chöre und Orgel, sämmtlich Musikstücke, die ihrem Werthe nach einer mittleren Gattung angehören, indem sie, wenn auch nichts Ausgezeichnetes, doch viel Ansprechendes enthalten und, wenn schon das erste derselben, welches uns als das werthvollste erscheint, nicht durchweg im strengen Style gehalten ist, gleichwohl alle ein vollgiltiges Zeugniss von des Verfassers hinlänglicher Vertrautheit mit seinem Instrumente ablegen. Ausserdem kam noch Folgendes zur Production: eine Fuge von *S. Bach*, der Choral „Eine feste Burg ist unser Gott," bearbeitet von *Kühmstedt*, *Mozart's* Fantasie in C moll für Pianoforte, und das „Recordare" aus seinem Requiem, beide Werke für die Orgel eingerichtet, und zum Schlusse des Concertes Variationen über ein Thema (No. 9, Marcia in F dur) aus *Mozart's* Zauberflöte. Die ausserdem noch zu Gehör gebrachten Vocalsätze mit Orgelbegleitung bestanden in zweien der *Beethoven*'schen sechs Lieder von *Gellert* für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, nämlich in No. 2 „Gott deine Güte reicht so weit" und No. 5 „Die Himmel erzählen des Ewigen Ehre," welches letztere, abgesehen von der gewählten Orgelbegleitung, auch in Hinsicht auf den Gesangpart nicht in seiner ursprünglichen Form, sondern von einem Chore von Sopran, Alt, Tenor und Bass ausgeführt wurde. Das vierstimmige Arrangement dieses Liedes war mit Ausnahme des Tonsatzes zu den Worten: „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne? Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?" treu aus der Pianofortebegleitung entnommen und darum von guter Wirkung. In allen hier angeführten Arrangements für die Orgel haben wir die geschickte und angemessene Behandlung des Instrumentes von Seiten des Künstlers rühmlichst zu erwähnen, der sich in seinem Spiele zwar nicht durch eine eminente Fertigkeit, aber durch Reinheit, Präcision und Bündigkeit auszeichnete, — einiger unbedeutenden Störungen nicht zu gedenken. Zum Zwecke der Ausführung der oben genannten Compositionen hatte der Concertgeber das sowohl in Hinsicht auf Vollständigkeit, als auch auf Reinheit und Wohlklang ausgezeichnetste Orgelwerk gewählt, welches Cassel besitzt. So wenig wir auch im Allgemeinen den musikalischen Arrangements und vorzugsweise denen für die Orgel das Wort zu reden vermögen, so geben wir doch gern zu, dass dergleichen Bemühungen nicht minder, als der Vortrag wirklicher Orgelcompositionen, häufige Abwechselung und einsichtsvolle Wahl in der Mischung der Register erheischen, weil Tonstücke, welche nicht ursprünglich für die Orgel gedacht sind, bei ihrem claviermässigen, aphoristischen, nicht ächt kirchlichen Character nur auf diese Weise erträglich werden. Wir haben in dieser Hinsicht den wirklich künstlerischen Tact des schätzbaren Organisten anzuerkennen, der bei der erwähnten Mischung und Abwechselung der Register stets darauf bedacht war, sowohl das der Orgel Fremde hierdurch dem Instrumente so viel als möglich zu accommodiren, als sich auch von jeder solchen Mischung und Abwechselung fern zu halten, welche die Natur der Orgel hätte wirklich verletzen oder gar entstellen können. Es möchte aber auch nicht leicht die Verletzung der Natur irgend eines andern Instrumentes durch den Vortrag ungeeigneter Compositionen so empfindlich und dauernd auf das Gemüth wirken, als die der Orgel. Es ist wahr, auch die grösste Orchestermasse vermag es nicht, an Grossartigkeit und Ein-

dringlichkeit des Effects es diesem der Verehrung und Anbetung des Höchsten ausschliesslich geweihten Instrumente gleich zu thun. Aber kein Instrument fordert unserer Meinung nach auch von dem Componisten so unbedingt ein Festhalten am strengen Style, wie die Orgel. Hoffend, dass künftige derartige Productionen von der nämlichen Theilnahme, wie die dermalige, begleitet sein werden, sehen wir denselben in der Voraussetzung mit Vergnügen entgegen, dass sie sich durch vollkommen geeignete Wahl der Tonstücke und eine diesen möglichst entsprechende Ausführung auszeichnen.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 1. October 1844. In den sieben Wochen, welche nunmehr seit Wiedereröffnung unseres Stadttheaters verflossen sind, wurden uns von der neuen Direction sechs Opern: Don Juan, Die Zauberflöte, Otello, Norma, Der Schöffe von Paris von *H. Dorn*, und Mara von *J. Netzer*, und in ihnen ziemlich die sämmtlichen engagirten Sänger vorgeführt. Der Aufführung des Don Juan gebührt unstreitig darunter der Preis; sie war im Ganzen, wie im Einzelnen, eine gelungene zu nennen. Fräul. *Mayer* zeigte in der Partie der Donna Anna eine, wenn auch nicht gerade sehr volle und grandiose, doch höchst angenehme und biegsame Stimme, die in den effectvollen und mehr dramatischen Stellen eines genügenden Grades von Stärke und Feuer fähig ist; namentlich erwarb sie sich durch ihre solide Gesangbildung und durch den angemessenen, edlen Vortrag, der von richtigem musikalischen Sinne und von sorgfältigen Studien zeugt, die vollste Anerkennung. Weniger zwar konnte Fräul. *Steydler* als Donna Elvira genügen; denn ihren an sich wohl nicht geringen Tonmitteln scheint es noch an der nöthigen Freiheit und Festigkeit zu fehlen; die Stimme spricht nicht leicht an, sie trägt die Töne nicht ungezwungen, und darunter leidet natürlich Coloratur nicht minder, als der ruhige Vortrag. Andererseits dürfte freilich das erste Auftreten des Fräul. *Steydler* gerade in der Partie der Donna Elvira noch keinen festen Maassstab für ihre Leistungen geben, einmal weil diese Partie in den Soli's voll von Schwierigkeiten, die nur eine durchgebildete Künstlerin völlig zu überwinden vermag, ist und deshalb auch selten dankbar erscheint, und dann, weil Fräul. *Steydler*, die erst vor Kurzem die Bühne betreten haben soll, bei diesem ihrem ersten Debut vor unserem Publicum mit sichtbarer Aengstlichkeit zu kämpfen hatte. Zerline fand in Frau *Bachmann* geb. *Günther* eine uns schon bekannte liebliche Repräsentantin, die in Spiel und Gesang gerade in dieser Rolle nicht leicht übertroffen werden wird. Herrn *Eicke's* Stimme hat seit seiner mehrjährigen Abwesenheit von Leipzig nicht merklich verloren; die tieferen und mittleren Töne sind schön und voll, und seine Höhe entbehrte schon früher des hellen Klanges; nur scheint er jetzt denselben durch eine leidige Manier, mit der er den Ton hervorstösst, eine hellere Färbung geben zu wollen, möchte aber dadurch dem Eindrucke, den sein übrigens guter Gesang hervorbringt, nur schaden. Als Don Juan fand er auch durch gewandtes Spiel verdienten Beifall. In Herrn *Widemann* — Don Ottavio — lernten wir einen sehr braven Sänger kennen. Schon sein Organ bezeichnet seine Stimme als eine natürliche, nicht durch Kunst in die Höhe geschraubte Tenorstimme; dazu ein edles und schönes Portament, gute Tonerzeugung und Aussprache, und vor Allem die Mässigung und Ruhe, wir möchten sagen die Anspruchlosigkeit, mit der er bei aller Lebendigkeit des Ausdrucks besonders die herrlichen Arien seiner Partie vortrug, welche wir von anderen Sängern nur zu oft entweder kalt und ermüdend, oder durch ganz heterogene Hilfsmittel verpfuscht haben singen hören, — dies Alles gewann ihm die Herzen der Hörer und häufigen Applaus. Der Leporello des Herrn *Ulram* (früher in Wien und Grätz) war nicht der gewöhnliche Pagliasso, sondern, was er sein soll, der feine verschmitzte, nur durch die Rolle, welche er bei den Abenteuern seines Herrn spielt, komische Diener, und wurde mit volltönender starker, nur hier und da wohl zu wenig parlanter Stimme, gut vorgetragen. Herr *Pögner* sang den Gouverneur, wie immer, sehr brav, Herr *Bickert* den Masetto genügend. Die Ensembles und das Finale gingen exact und rund, und namentlich machte der Chor eine gute und volle Wirkung, wie denn überhaupt das Ganze von Herrn *Lortzing*, der von der Oper und dem Lustspiele ganz zurückgetreten ist und mit Herrn *Jos. Netzer* in die musikalische Leitung sich theilt (warum und woher beide Herren den etwas pompös klingenden Titel: Capellmeister angenommen haben, hat Referent noch nicht erfahren können), tüchtig und sicher dirigirt wurde.

Einen nicht minder günstigen Eindruck machte die Aufführung der „Zauberflöte“ am 20. und 23. August und 26. September. Auch hier zeichneten sich vor Allen Fräulein *Mayer* als Pamina und Herr *Widemann* als Tamino höchst vortheilhaft aus. Zur wahren Freude hat es uns und gewiss Jedem gereicht, der eine gute Oper mit anderen Intentionen besucht, als nur um sich zur Erholung einmal vormusiciren zu lassen, dass der Vortrag Beider das richtige Erkennen des hohen und classischen Werthes, den diese alte Musik für alle Zeiten bewahrt, und das Streben, die ursprüngliche Würde der Composition treu wiederzugeben, an den Tag legte. Das war wirklich *Mozart*, den wir hörten; er wurde nicht durch moderne Auffassung und Reproduction dem jetzigen Allerweltsgeschmacke accommodirt. Beide Künstler widerstanden siegreich der Versuchung, die brillanten Seiten ihres Talents glänzen zu lassen; sie brachten vielmehr mit unverkennbarem ächten Kunstsinne in dieser Beziehung das lobenswerthe Opfer der Selbstverleugnung, zu dem man heut zu Tage bei den Sängern selten Lust und Entschluss verspürt. So wurde, um nur ein Beispiel anzuführen, von Fräul. *Mayer* das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ so anspruchlos und lieblich gesungen, dass dieses Stück durch ihren Vortrag einen neuen Reiz, — liesse es die Trivialität des dazu gehörigen Textes zu, so möchten wir sagen: einen poetischen Zug — bekam, der nur wohlthuend wirken konnte. Dass die Königin der Nacht der Fräul. *Steydler* auch diesmal weniger ansprach, lag wohl abermals zum Theil an der grossen Schwierigkeit, welche die Passagen und die anhaltend hohe Tonlage dieser Partie bieten; denn nur eine

geübte Bravoursängerin — und das ist Fräul. *Steydler* noch keineswegs — vermag den Ansprüchen vollkommen zu genügen, welche hier an Kraft und Volubilität der Stimme gemacht sind. Den Sarastro sang Herr *Kindermann* mit seiner schönen und sonoren Stimme, der nur hier und da die leichte Ansprache in den tiefsten Tönen zu mangeln schien, sehr gut, und auch Herr *Eicke*, den wir zum ersten Male in einer komischen Rolle, der des Papageno, hörten, füllte seine Stelle genügend aus. Die Partieen der drei Damen wurden sicher und gut, die der Genien von Anfängerinnen, mithin freilich noch nicht befriedigend, ausgeführt.

Im Otello von *Rossini* zeigte sich am 27. August in der Titelrolle Herr *Klein* als ein feuriger Sänger von kräftiger, namentlich sehr umfangreicher Stimme. Doch scheint uns letztere, da die Höhe zu sehr forcirt klang, wenn es ihr gleich auch da nicht an Kraft gebrach, sich mehr zum Bariton zu neigen. Leicht möglich aber auch, dass der Vortrag Herrn *Klein's* uns zu dieser Annahme verleitet; denn die vom Componisten allerdings fast durchgehends in die Partie des Otello gelegte Leidenschaft wurde von Herrn *Klein* dergestalt auf die Spitze getrieben, dass die Töne, namentlich eben die höheren, an ihrer Natürlichkeit verloren, spitz und scharf wurden und oft gar nicht mehr Gesang zu hören gaben. Der Sänger, der die, wenn auch hier und da von der Situation gebotene, Leidenschaft des Spiels durch die des Gesanges zu überbieten und dadurch vielleicht den freilich in solchen Fällen selten ausbleibenden lauten Beifall der Menge sich zu erringen strebt, beeinträchtigt nur zu oft durch solche falsche Politik die wahre Wirkung seiner Naturgaben und somit auch den künstlerischen Werth seiner Leistungen. Als ein mindestens sehr gewagtes Unternehmen muss Referent es bezeichnen, dass Fräul. *Steydler* die Desdemona übernommen hatte. Es fehlt ihr geradezu an Allem, was zu dieser Partie erfordert wird; in Bravour, Geläufigkeit, dramatischem Vortrag und Spiel ist sie noch zu sehr Anfängerin, als dass ihre Darstellung nur einigermaassen hätte befriedigen können. Wo noch mit Rouladen, Portament, musikalischem Ausdrucke und freier Bewegung auf der Bühne gekämpft werden muss, da kann der Versuch, eine solche Partie vorzuführen, nicht leicht glücken. Herr *Widemann* zeigte als Rodrigo, dass er auch moderne Musik zu singen vermag, und trug namentlich seine Arie, so wie das Duett mit Jago (Herrn *Eicke*, der seiner Stimme in der Höhe wieder Gewalt anthat) schön vor.

Am 5. und 9. September kam Norma zur Aufführung mit folgender Besetzung: Norma — Fräul. *Mayer*; Adalgisa — Fräul. *Wertmüller*; Sever — Herr *Lehmann*; Orovist — Herr *Kindermann*. So sehr auch Referent aus den bisherigen Darstellungen der Fräul. *Mayer* die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass sie nicht nur eine in seltenem Grade begabte Sängerin sei, sondern dass ihre geistreiche Auffassung, ihr Fleiss und ihr trefflicher musikalischer Sinn sie auch in der That zur wahren Künstlerin machen, so konnte er sich doch nicht verhehlen, dass von der Ausführung der Norma zum Theile die feste Begründung des Urtheils über dieselbe abhängen müsse; denn abgesehen von dem Werthe, den man je nach der eigenen Geschmacksrichtung dieser, wie überhaupt der neu-italienischen Musik beizulegen geneigt sein mag, ist der Genre der Norma von dem *Mozart*'schen, in welchem wir bis dahin Fräul. *Mayer* nur hörten, so verschieden, dass dadurch die Vielseitigkeit der Sängerin offenbar in Frage gestellt war. Referent war fürwahr besorgt, der solide Sinn der genannten Sängerin möchte der modernen Bravour der *Bellini*'schen Composition Zugeständnisse zu machen Bedenken tragen und dadurch sich den Vorwurf der Einseitigkeit und bei einem überall grossen Theile des Publicums, welcher *Bellini's* Tönen mit Kunstbegeisterung lauscht, den Verdacht einer über das Alltägliche nicht erhabenen Gesangesbildung zuziehen. Aber Fräul. *Mayer* hat diese Besorgnisse glänzend zum Schweigen gebracht. Sie sang die angreifende und durch das in ihr hervortretende dramatische Element schwierige Partie mit der ihr eigenen Würde, grossartig, gewandt und mit zu bewundernder Kraft, und entsprach daneben durch ein angemessenes und verständiges Spiel gewiss allen Anforderungen. Dass, wie wir schon früher erwähnten, ihre Stimme in der Höhe nicht die erschütternde Fülle besitzt, welche zu entwickeln gerade die Norma so oft Gelegenheit bietet, that dem Eindrucke keinen Abbruch. Der Kern des Tones ist bei Fräul. *Mayer* edel und kräftig, ihre Auffassung und Darstellung wahr, und das ersetzt leicht den Effect, den massenhafte Klänge hervorbringen können. — Herr *Lehmann*, abermals ein erster Tenor unserer Bühne, hat rücksichtlich seiner Stimme wohl mehr Vergangenheit für sich, als Zukunft vor sich; die tiefen und mittleren Töne sind ziemlich ohne Klang, die Höhe forcirt, doch erreicht er in letzterer mitunter einen nicht üblen Effect, den er freilich, wie es scheint, sehr oft benutzt und dagegen tiefer liegende Stellen seiner Partie, um jene desto mehr zu heben, absichtlich fallen lässt oder in den Schatten stellt. — Fräul. *Wertmüller* ist zwar noch eine Anfängerin, aber mit schönen Gesangmitteln begabt, und wenn sie die Ungezwungenheit im Vortrage und Geläufigkeit der Stimme erlangt haben wird, die grössere Partieen erfordern, lässt sich Erfreuliches von ihr hoffen. — Herrn *Kindermann's* Darstellung war in jeder Beziehung höchst befriedigend, die Chöre gut ausgeführt; rücksichtlich der Direction möchten wir nur das häufige Uebereilen der Tempi in einzelnen Nummern der Oper tadeln.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Einem Briefe *Danjou's* in der Revue et Gazette musicale de Paris zufolge liegt die Kirchenmusik in Belgien sehr im Argen. Triviale und altfränkische Stücke von geschmacklosen Tonsetzern des vorigen Jahrhunderts werden von einem der Zahl wie der Tüchtigkeit nach sehr schwachen Chore abgeleiert. Kommt einmal ein gediegeneres Stück ausnahmsweise zur Aufführung, so wird es von den Organisten auf eine entsetzliche Weise mit modernen Gängen, Läufen, Trillern u. dergl. verbrämt und entstellt. Die Regierung hat unter Anderm den Bischöfen ein Te Deum von *Gaspard* (oder *Jaspar*) aus Lüttich zur Aufführung officiell anempfohlen, welches eine höchst schwache, geist- und gedankenlose Schülerarbeit genannt wird. — Als rühmliche Ausnahmen von jener Regel werden *Ladous*, Organist, und *Snell*, Capellmeister an der St. Gudula-

Kirche zu Brüssel, hervorgehoben; ferner *Strebelle*, Organist zu Tournay, Abt *Rénier* ebendaselbst, Abt *Jensens* zu Löwen.

In Mexiko hat man eine nachahmungswerthe Sitte, seine Begeisterung für Schauspieler oder Sänger an den Tag zu legen. Es werden ihnen nämlich Lorbeerkränze, dicht mit Onzas (einer Goldmünze von ungefähr 25 Thlr. an Werth) besetzt, öffentlich auf der Bühne überreicht.

Der jüngst zu Carlsbad verstorbene *W. A. Mozart* hat seine kostbare Bibliothek (Musikalien und Bücher) theils dem Mozarteum in Salzburg, theils seinem Schüler *Ernst Pauer* vermacht. Es sind unter Anderem auch gegen hundert Briefe seines Vaters darunter.

Herzog Maximilian von Baiern hat dem Capellmeister beim deutschen Theater in Triest, *J. H. Stuckenschmidt* aus Bremen, für eine ihm gewidmete bei Aibl in München erschienene Composition und für ein grosses Instrumentalwerk im Manuscript die grosse silberne Medaille überreichen lassen.

Prof. *Wichmann* in Berlin ist mit Ausführung der Statuen beschäftigt, welche das Proscenium des neuen Opernhauses daselbst schmücken sollen. Dieser Statuen sind acht an der Zahl. Die meisten derselben stellen Gefühle und geistige Eigenschaften dar, welche auf der Bühne besonders wirksam sind. — Wie es jetzt heisst, wird das Opernhaus im December d. J. eröffnet werden, und zwar mit einem Festspiel von *Meyerbeer*, wozu *Tieck* und *Rellstab* den Text geliefert haben.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint zum 19. October a. c.:

Thalberg, S., Fantaisie sur Zampa, Opéra de Herold pour Pianoforte. Op. 53.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Octobers folgendes Werk, das die Beachtung aller guten Seminarien verdient:

Theoretisch-praktische Organistenschule.

Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminaristen und Präparanden.

Von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik am grossherzoglichen Seminar zu Weimar und Organisten an der Stadtkirche daselbst.

Subscriptionspreis bis zum Erscheinen: 1⅓ Thlr.

Mit Eigenthumsrecht erscheinen bei uns:

Zur Michaelis-Messe:

Vieuxtemps, H., Souvenir d'Amérique. Yankee doodle. Variations burlesques pour Violon avec Quat. ou Piano. Op. 17.
Krebs, C., 6 vierstimmige Männergesänge in Stimmen und Partitur. Op. 105.
— — Fantasie aus Norma für Pianoforte. Op. 126.
Lipinsky, C., 3 Caprices pour Violon seul. Op. 29.

Nach der Michaelis-Messe:

Cramer, J. B., Schule der Fingerfertigkeit in 100 progressiven Etuden. Op. 100.
— — Mechanik des gediegenen Pianisten in 24 Salon-Etuden classischen Styls zur Bildung des Geschmacks. Op. 101.
Kullak, Th., Sinfonie de Piano. Gr. Sonate en 4 parties.
Willmers, R., 2 Mazourkas pour Piano. Op. 14.
Krebs, C., Schule der Geläufigkeit für den Gesang in 12 Solfeggien. Op. 130.
Spohr, L., Fantasie über Thema's von Händel und Abt Vogler für Piano (oder Harfe) und Violine concert. Op. 118.
Vieuxtemps, H., Norma. Fantaisie sur la 4me Corde pour Violon avec Orchestre ou Piano. Op. 19.
— — 6 Etudes de Concert pour Violon avec Piano. Op. 18.

Schuberth & C. in Hamburg, Leipzig und Newyork.

Neue Musikalien,

welche so eben im Verlage der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erschienen sind:

Chotek, F. X., Anthologie musicale — Musikalische Blumenlese. Fantaisies brillantes pour le Piano. Cah. 19. Ernani, de J. Verdi. Oeuv. 68. 1 Fl.
Dejazet, E., Capriee sur la Barcarolle „Dom Sébastien" de Donizetti, pour le Piano. Oeuv. 33. 48 Kr.
Henselt, A., Frühlingslied für das Pianoforte allein. 15te Werk. 1 Fl.
Kullak, Th., Paraphrases pour le Piano des Motifs favoris des Opéras. No. 5. Air de l'Opéra: La Sonnambula de V. Bellini. No. 6. Cantilene de l'Opéra: Beatrice di Tenda de V. Bellini. à 48 Kr.
Löwe, C., Der Mohrenfürst. Drei Balladen von Freiligrath, mit Begleitung des Pianoforte. 97ste Werk. 1 Fl. 15 Kr.
— — Dieselben einzeln. No. 1 bis 3. 1 Fl. 30 Kr.
Panofka, H., Romance de l'Opera: Dom Sébastien de C. Donizetti, transcrite pour le Violon avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 81. 48 Kr.
Pirkhert, E., Octaven-Etude für das Pfte. 11te Werk. 30 Kr.
Plachy, W., Bonbonnière musicale. Melodies favorites transcrites pour le Piano. Oeuv. 97. Cah. 6. Romance de l'Opéra: Guido et Ginevra, de F. Halevy variée. Cah. 7. Amusement sur des Motifs de l'Opéra: Ernani, de J. Verdi. à 30 Kr.
Reissiger, C. G., Denkst du daran? Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 30 Kr.
Schubert, Franz, Trinklied für eine Singstimme u. Chor mit Begleitung des Pianoforte. Nachgelassenes Werk. 15 Kr.
Thalberg, S., Thème original et Etude (A moll) transcrits p. le Violon seul par Léon de St. Lubin. 30 Kr.
— — Les mêmes, transcrits pour Violon et Piano par Léon de St. Lubin. 48 Kr.

Neue Pianoforte-Compositionen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Przyluski, F., *Mazure* avec Introduction et Coda pour le Pianoforte (dediée à Mr. *J. Lubowski*). 7½ Sgr.
Kaczkowski, *Mystères de la danse. Trois Mazures* pour Pianoforte. 5 Sgr.
Ergmann, A., *Variations brillantes* pour le Pianoforte sur un thème de l'Opéra Norma de Bellini. 15 Sgr.
Schnabel, C., *Grande Fantaisie brillante* pour le Pianoforte *sur d'airs américains* (dediée à Mr. *Fr. Liszt*). Op. 30. 1 Rthlr.

Sämmtliche vorstehende Compositionen sind schon von namhaften Virtuosen öffentlich vorgetragen worden und hatten sich der günstigsten Aufnahme zu erfreuen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October. № 41. 1844.

Inhalt: Festconcert des Dommusikvereines und Mozarteums zu Salzburg, zur Erinnerung an die Enthüllung des Mozartdenkmales. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. (Beschluss.) Aus Cassel. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Festconcert des Dommusikvereines und Mozarteums zu Salzburg, zur Erinnerung an die Enthüllung des Mozartdenkmales.

Ich verfolge von seiner Entstehung an die Schritte des Mozarteums mit der regen Theilnahme, die jede mit der Pflege und Förderung der Kunst sich befassende vaterländische Anstalt verdient, und erfülle nur die Pflicht der verdientesten Anerkennung, wenn ich in diesem Centralblatte für alle Musikinteressen das Resultat des am 5. September d. J. veranstalteten Festconcertes mit einigen Nebenbemerkungen zur allgemeinen Kenntniss bringe. Es war in der That ein so erfreuliches, dass sich nun mit aller Sicherheit behaupten lässt, dieses in der vollsten Entwickelung begriffene Institut werde nicht nur für Salzburg selbst eine neue Aera in der Tonkunst, sondern für Deutschland überhaupt eine permanente Pflanzschule für tüchtig gebildete Tonkünstler in seiner fortgesetzten Wirksamkeit begründen. Von welcher Wichtigkeit aber die Heranbildung gründlich und deutsch geschulter Musiker für die vaterländische Kunst sein muss, leuchtet bei dem Mangel an derlei umfassenden Lehranstalten von selbst ein. Das mit dem Dommusikvereine verbundene Mozarteum besteht erst kaum drei Jahre, und schon sitzen Zöglinge ausübend in den Reihen der an demselben angestellten Musiker und Professoren. Welch ein überraschender Erfolg! und wie nutzbringend kann sich unter ähnlichen progressiven Verhältnissen erst die Zukunft gestalten! — Das Festconcert zerfiel in zwei Abtheilungen, jede sieben Nummern enthaltend, wovon die erste blos aus Compositionen *Mozart's*, die andere, von Local- und musikfestlichen Verhältnissen bedingt, aus Compositionen moderner Meister und Virtuosenleistungen bestand. Das Orchester, sechzig bis siebenzig Köpfe stark, führte die Cdur-Symphonie mit der Schlussfuge von *Mozart* und die Ouverture aus der Oper „Die Felsenmühle" von *Reissiger* auf. Der Fortschritt dieses noch jungen Musikkörpers, der aus den ehemaligen fundationsmässigen Chormusikern der dem Dommusikvereine beigetretenen vierzehn Kirchen und den angestellten Mozarteumsprofessoren gebildet wurde, ist wirklich überraschend, namentlich wirken zuweilen die ersten Violinen und die Harmonie mit der grössten Reinheit und Delicatesse. Weniger gut sind die Bässe. Besonderes Lob verdienten das Adagio und die Menuett der Symphonie, gleich wie der Zusammentritt der Motive und ihre Verflechtung im letzten Satze deutlich und sicher, der Accent voll und richtig waren. Ein Concertino für die Oboe über ein Thema aus „Don Juan" von *Griebel*, vorgetragen von dem als Professor dieses Instrumentes angestellten Herrn *Jelinek*, erwarb sich, den gerechtesten Beifall. Seine Behandlung muss vorzüglich genannt werden. Der Ton verliert alles Scharfe, Näselnde, Schnatternde, ist mild, klar, fest und selbst in den höchsten Chorden sicher; dabei besitzt er viele und höchst deutliche Fertigkeit, und einen grösstentheils reinen, geschmackvollen Vortrag. Zu wünschen wäre eine grössere Geltendmachung des Portamento. Ich räume diesem Concertisten schon jetzt, da er sich noch wenig in Musikhauptstädten umgesehen, einen Ehrenplatz unter den auf diesem schwierigen Instrumente mir bekannt gewordenen Solospielern ein. Beiläufig gesagt, besitzt der Dommusikverein und das Mozarteum noch mehrere schätzbare Virtuosen, von welchen ich beispielsweise nur Herrn *Plainer* auf der Violine und Herrn *Heinrich* auf dem Fagott anführe. — Von fremden Künstlern bekamen wir Fräul. *Deybeck* vom Hoftheater zu München und Fräul. *Achilles* von ebendaher zu hören. Erstere trug Arien aus „Così fan tutte" und „Robert der Teufel," Letztere aus „Nozze di Figaro" und *Donizetti's* „Buon del monte" vor; gemeinschaftlich sangen sie zwei Sopranduette aus „Titus" und „Jessonda." Beide Sängerinnen gehören zu den Wenigen, welche der öffentlichen, vom Vereine ergangenen Einladung folgten. Sie kamen und sangen, folglich war es nur eine Erwiderung ihrer Aufmerksamkeit, wenn man ihrer Wahl keine Strenge entgegenstellte. Fasste übrigens das Mozarteum bei künftigen Festconcerten den Entschluss, blos *Mozart'*sche Musik aufzuführen, so wäre es zweckdienlich, bei Gelegenheit der diesfälligen Bekanntmachungen in der Folge eine auf diesen Gegenstand sich beziehende Anmerkung beizufügen. Fräul. *Deybeck* ist eine mit guten Mitteltönen ausgestattete brave Sopransängerin, die durch Verständniss und Routine Das ersetzt, was ihr an Frische und Höhe des Organes mangelt. Sie kennt ihre Aufgabe, weiss ihre Mittel mit denselben in Einklang zu bringen und versteht zu singen. Bei Fräul. *Achilles*, die dem Vernehmen nach der Kunst nur im Privatleben angehört, ist es ein Anderes. Diese Sängerin ist im Besitze einer vollen, kräftigen, dabei weichen, den zartesten Tonschattirungen sich fügenden Sopranstimme von bedeutendem und gleichmässig klingendem Umfange; doch wenn gleich der Einfluss einer gu-

ten Schule unverkennbar ist, so fehlt diesem wirklich trefflichen Organe derzeit dennoch jener declamatorische Schwung; jenes imponirende Ueberwältigen des Stoffes, die sich nur als das Resultat der eigentlichen, sich selbst bewussten Künstlerschaft geltend machen. Fräul. *Achilles* hat in ihrem Gesange zuweilen Anflüge von Grossartigkeit, allein sie könnte zwischen der heroischen Nebenbedeutung ihres Namens und den Wirkungen ihrer zu allen pathetischen Elevationen geeigneten Stimme doch noch eine weit grössere Analogie herstellen. Uebrigens ist bei beiden braven Sängerinnen die Coloratur nicht vorwaltend, folglich ihre Richtung — weil nun einmal die Kunstterminologie diese beiden alternirenden Bezeichnungen festgestellt hat — eine dramatische. Der Ausdruck war ein den verschiedenen Stylen gut angepasster, nur bemerkte ich eine vorherrschende Neigung zum Ziehen der Tempi, wie es scheint, eine Eigenthümlichkeit der Münchner Theaterschule überhaupt, da mir dieser Umstand auch schon bei anderen dortigen Sängern aufgefallen. Es entspringt dies aus einer orthodoxen Auslegung der Schönheitsregel, wodurch eben so sehr der melodische Fortfluss gehemmt, als die Kraft des Sängers bis zur Ermüdung angestrengt wird. — Die Bassarie mit Chor: „O Isis" aus der „Zauberflöte" gab uns Gelegenheit, den mit einer guten, umfangsreichen Stimme begabten Bassisten des Dommusikvereins und Mozarteums kennen zu lernen, dessen Organ vorzüglich in der Kirche von guter Wirkung sein muss. Die Poesie dieses hehren Priestergesanges wiederzugeben, kann nur höher gebildeten Sängern zugemuthet werden; es muss Weihe in jedem Tone liegen. Herr *Pichler* trug übrigens seine Arie würdig vor, könnte jedoch bei einer geschlosseneren Mundstellung in einigen Mitteltönen und bei Vermeidung der manierirten kurzen Schleifungen in aufwärts schreitenden Intervallen mehr Sonorität und einen reineren Vortrag erzielen. — Herr *v. Albest*, ein geschätzter Dilettant, brachte selbstcomponirte Variationen für die Violine über ein Originalthema. Sein Ton ist schön, vibrirend und wirkt besonders im Piano legato lieblich. Er entwickelte namentlich im Cantabile Deutlichkeit, Exactheit und schöne Bogenführung, doch schien etwas zu viel Absichtlichkeit in dessen Vortrag zu liegen, wodurch der künstlerischen Gestaltung Abbruch gethan wurde. Der Styl des Spieles sowohl als der Composition ist ein aus der antepaganini'schen Schule stammender, dem, unpassend genug, einige modern gewordene *Paganini*'sche Spielereien eingepflanzt sind. Jeder Styl kann von guter Wirkung sein, wenn er in seiner Eigenthümlichkeit auch nur vollendet ist und vor fremdartigen Einmischungen bewahrt wird, woraus immer nur Unentschiedenheit und Halbheit entstehen muss. Jedenfalls behauptete sich dieser Solist, der rücksichtlich der Mechanik besonders mit den älteren Bravourfiguren wohlvertraut ist, ehrenvoll. Auch einen jungen Pianisten aus Prag Namens *Kuhn*, Schüler *Tomaschek's*, lernte ich in diesem Concerte kennen, der auf einer Reise nach Paris begriffen ist, etwa ein Jahr in einem Dorfe im Salzburgischen eifrigen Selbstudien in Spiel und Composition oblag, und kurz zuvor in Linz, Ischl und Salzburg mit Beifall Concerte gab. Es frappirt in unserer clavierverhexten Zeit wahrhaftig mehr, auf einen schlechten, als auf einen guten Claviervirtuosen zu treffen, und ich lange in Wien kaum mit dem Gedächtnisse aus, die Namen aller neu auftauchenden, einheimischen und auswärtigen, kindheitlichen und erwachsenen Pianisten und Pianistinnen zu behalten, die durch ihr gutes, oft vortreffliches Spiel Alles, nur nicht auffallen. Herr *Kuhn*, obschon eines musikalischen Asceten Schüler, geht den Weg, den die Mehrzahl der Clavierspieler einschlägt; man kann denselben füglich den des Fleisches nennen. Wenn es dieses Pianisten hauptsächlicher Zweck ist, der eleganten Welt zu gefallen und zu — erwerben, so kann man mit ihm nicht einmal darüber rechten. Vielleicht bildet sich ungeachtet dessen eine gewisse Eigenthümlichkeit erst in der Folge heraus. Er spielte zwei kleinere Piecen von eigener Composition, ganz im modernen Gewande, mit Reinheit, Nettigkeit, Zartheit und Geläufigkeit. So viel ich aus diesen Proben beurtheilen konnte, zählt dieser gutgebildete Pianist weniger zu den grossartigen, als zu den zierlichen Executanten auf diesem Allerweltsinstrumente, ich möchte ihn daher seiner ganzen Spielweise wegen vor der Hand unter die sogenannten Damenspieler rangiren. — Zum Schlusse des mannichfaltig und interessant zusammengestellten Concertes wurde *Beethoven's* herrliche Fantasie für Pianoforte mit Chor und Orchesterbegleitung gegeben, wobei zwar Herr *Kuhn* die Solopartie discret und der zarten Composition angemessen vortrug, jedoch ein Unstern dem „finis coronat opus" feindlich entgegentrat. Auf dem vom Orgelbauer und Instrumentenmacher *Moser* zu Salzburg verfertigten Piano, das sich neben seiner soliden Structur und eleganten Form besonders durch einen lieblichen Ton empfiehlt, wurden nämlich kurz vor der Production einige Saiten aufgezogen, woraus gleich zu Anfange derselben Verstimmung und alsbald Abspringen erfolgte. Nur die Contenance und Gewandtheit des Herrn *Kuhn*, der durch Modificirung vieler Gesangesstellen und Passagen die invaliden Claven geschickt zu umgehen wusste, machten es möglich, dass dieses dermaassen leider etwas corrumpirte, übrigens gut zusammengeübte Tonwerk glücklich bis zu Ende gespielt und das allgemeines Interesse erweckende Festconcert ohne besondere Störung beschlossen werden konnte. — Obiger *Moser* ist so eben mit der Aufstellung einer von ihm verfertigten grossen Orgel in der Domkirche beschäftigt, die zufolge des übereinstimmenden Urtheils aller Sachverständigen, nach den bereits vollendeten Theilen zu schliessen, an Grossartigkeit, Structur, Disposition und Toncharacter zu den vorzüglichsten Werken gehören soll. Ich hoffe über dasselbe seiner Zeit Ausführlicheres berichten zu können. — Die Chorkräfte, welche bei diesem Festconcerte in zwei Nummern, nämlich in dem türkischen Chore aus der „Entführung aus dem Serail," und in der *Beethoven*'schen „Fantasie" entwickelt wurden, gleich dem Orchester durch ausübende Kunstfreunde und Mitglieder des Dommusikvereins und Mozarteums verstärkt, bewährten sich ebenfalls ehrenvoll. Sie theilen in der zunehmenden Uebereinstimmung, Festigkeit und Reinheit den Fortschritt, der in orchestraler Beziehung gemacht wurde, wodurch einer der wesentlichsten Zwecke der Anstalt: „edlere, der heiligen Handlung würdig entsprechende Ausführung der Kirchenmusik"

nicht wenig gefördert wird. Alle grösseren Kirchen — mit Ausnahme der bedeutenden Prälatur zu St. Peter, die sich mit ihrer Capelle von dem musikalischen Fortschritte und den gemeinnützigen Zwecken absperrt — haben sich in Berücksichtigung des schönen Zieles mit ihren Stiftungen derselben angeschlossen, wodurch sie eben eine so breite Grundlage, umfassende Wirksamkeit und vielseitige Rührigkeit gewann, wie sie wohl nur selten angetroffen werden. Sie stellt Künstler und Professoren mit fixen Besoldungen an, ertheilt Stipendien an Kunststudirende, und Unterstützungen an verdienstvoll sich bewährende heimische Künstler, wie deren Wittwen und Waisen. Sie besorgt den musikalischen Gottesdienst von fünfzehn Kirchen in stets veredelter Weise, führt die Museumsconcerte aus, stellt die Theatermusik, veranstaltet Concerte, soutenirt einen Männergesangverein, hält wöchentlich grössere und kleinere Musikübungen ab, kurz sie bildet in ihrem grossartigen Wirkungskreise ein kräftiges Motiv für religiöse und profane, für classische und Conversationsmusik, für Studium und Genuss, für Erwerb und Kunstliebhaberei, wobei sich ihre ganze weitausgreifende Rührigkeit um — *Mozart* dreht, wie um ihre eigene Achse. Er, der Unsterbliche, ist ihr Ideal, ihr Kunsthort, ihr Banner, mit einem Worte das belebende Princip, das in allen Organen des vielarmigen Körpers feurig die Pulse beschwingt. Dass ein derartiges Institut nur unter besonders günstigen Umständen sich constituiren und gedeihen könne, versteht sich wohl von selbst. Ein Anderes ist eine unmittelbar vom Staate ausgehende Unternehmung, wo die Hauptsache um den „nervus rerum" von vorn herein wegfällt und die Kraft mit dem Willen gleichbedeutend ist; ein Anderes eine solche, die, wenn gleich unter dem gedeihlichen Schutze der Regierung, aus sich selbst hervorgehend, im edlen Eifer für die gute Sache, in der eigenen Thatkraft, in der verständigen Umsicht, wie in der öffentlichen Theilnahme die Quellen ihres Bestehens und Wachsthumes suchen muss. Hier wächst das Verdienst mit der Schwierigkeit des Gelingens, und hier eben kann ich nicht umhin, die Namen dreier Männer zu nennen, die sich durch ihr eingreifendes, wenn gleich durch ihre Stellung verschiedenartiges Wirken in den Annalen des Dommusikvereins und Mozarteums ein bleibendes und ruhmwürdiges Andenken gegründet haben. Vor Allen der Protector desselben: Seine Eminenz der Cardinal Fürst-Erzbischof zu Salzburg, *Friedrich* Fürst *von Schwarzenberg*, unter dessen vermittelndem Einflusse nicht blos das Mozartdenkmal errichtet, die Gründung der Anstalt bewerkstelligt wurde, sondern der, ausgezeichnet an Güte, Menschenliebe wie in der Förderung humaner und künstlerischer Zwecke, derselben in Gesinnung und That fortwährend seine liebevolle Aufmerksamkeit zuwendet, — der Secretär und Geschäftsoberleiter des Vereines Dr. *v. Hilleprandt*, welcher der ganzen Sache den ersten und kräftigsten Impuls gab, und über dessen unablässiges, verdienstliches Wirken nur Eine Stimme ist, — und der Capellmeister und Director des Mozarteums *Alois Taux*, ein Mann, der alle Eigenschaften eines Künstlers besitzt, um dem ihm anvertrauten Posten auf das Ehrenvollste zu entsprechen, und der bereits im dritten Jahre des Bestehens dieser Kunstanstalt Beweise geliefert hat, was ausgerichtet werden könne, wenn mit einer gediegenen Kunstbildung sich auch edle Begeisterung, unermüdeter Eifer und Energie verbinden. Dabei flösst *Taux* nicht blos als Künstler, sondern auch als Mensch wahre Achtung ein; um desto mehr geht bei den ihn Umgebenden mit der Liebe zur Sache auch die zum Dirigenten Hand in Hand, und die Unverdrossenheit der Geleiteten kommt um so förderlicher der Einsicht, Strenge und Geduld des Leitenden entgegen. Nur so sind die überraschenden Resultate erklärbar, die sowohl im Fortgange des Unterrichts, als in executiver Beziehung sich ergeben. *Taux* als Dirigent erstrebt sichtlich jene höhere, ästhetische Vollendung des Vortrages, die wir, ohne anmaassend zu sein, mit allem Rechte als die Frucht unserer Zeit bezeichnen dürfen; ja, ohne eigentlich noch die Ausgleichung der materiellen Kräfte vollständig bewirkt zu haben, wusste er seinem Orchester dennoch schon mehrere Characterzüge eines längere Zeit zusammengeübten, künstlerisch wirkenden Musikkörpers zu verleihen. Was ihm vorzüglich gelang, ist die Hervorbringung eines trefflichen Piano. Wir wünschten das Mezzoforte eben so ausgebildet zu sehen; es ist dies gleichsam der Zustand der Behaglichkeit, während das Piano und das Forte schon der tiefen Gefühlsinnigkeit und leidenschaftlichen Bewegung adäquat, also fast entgegengesetzte Puncte sind, die ihre Vermittlung fordern. Auch in der Begleitung der Singstimme leistet sein Orchester sehr Anerkennenswerthes. Es war in diesem Puncte höchst discret, und selbst Kleinigkeiten in den Ritornellen fanden ihre delicate Ausführung. In Begleitungsstellen, wo das Solo einen leidenschaftlicheren Character annimmt, hätten wir einen analogeren Ausdruck desselben gewünscht. Indessen sind diese Merkmale der höheren Vollendung für jetzt noch nicht zu verlangen. Dass aber dieses Orchester, fährt es so fort, auf dem Wege zur künstlerischen Freiheit und zwar durch die Bemühungen beider Theile, des Leitenden und der Geleiteten, begriffen sei, ja dass es sich, wenn die begonnene Restauration vollständig ist, mit der Zeit den besten in Deutschland wird beizählen lassen, wird jeder unbefangene Beobachter nach den bereits abgelegten Proben gewiss gern einräumen. Wir gratuliren Beiden, dem Mozarteum wie dem Capellmeister, zum gegenseitigen Besitze, und wünschen, dass sie sich noch lange, dass sie sich bleibend angehören. — Was übrigens noch zu geschehen hat, um das Mozarteum seinem Ideale immer näher und näher zu rücken, wissen die eifrigen Leiter desselben wohl am Besten. Nebst einigem Anderen scheint uns ein höherer Gesangescurs, der Unterricht im Clavierspiel, wie ein umfassenderer in der Composition zu diesem Zwecke unerlässlich. —

Diese schöne Erinnerungsfeier, zu der sich im brillant erleuchteten Theater eine zahlreiche Versammlung festlich einfand, hätte bei einer besseren acustischen Wirkung an musikalischem Reize bedeutend gewinnen können. Der geschlossene Saal, den die mit Musikern vollgepfropfte Bühne formirte, verschluckte mit seinen leinenen Wänden einen guten Theil des Tones, anstatt ihn verstärkt wiederzugeben; besonders litten die auf den höheren Theilen des Gerüstes placirten Instrumente dar-

unter. — Ein günstiger Zufall machte mich im Concerte zum Nachbarn der Schwägerin *Mozart's*, der Wittwe *Sophie Haibl*, deren Gatte Capellmeister und Compositeur gewesen. Sie ist eine Frau von 80 Jahren und gleicht nicht nur in den Gesichtszügen, sondern auch in der Bildung des Herzens und des Geistes ihrer verstorbenen Schwester *Constanze*, deren Verlust, wie sie sagte, nicht hinreichen durfte, ihr die letzten Tage ihres Lebens schmerzlich zu machen, dem sich nun auch der plötzliche Tod ihres geliebten Neffen *Wolfgang* beigesellen musste, um ihre Leiden noch zu erhöhen. Diese würdige, allgemein geachtete Frau ist dermalen das einzige noch lebende Mitglied der *Mozart*'schen Familie in Salzburg. Sie war so gefällig, mir Manches aus dem Leben *Mozart's* zu erzählen, der in ihren Armen verschied, und ist wohl zur Stunde noch die verlässlichste Biographin desselben, da sie stets in seinem Hause lebte, und nach dem Tode ihres Mannes, der mit dem Staatsrathe *Nissen* in einer und derselben Stunde mit Tod abging, nie wieder ihre Schwester verliess. Ihr Dasein umfasst einen auch in gewichtigen Kunstbeziehungen höchst merkwürdigen Zeitraum. Sie belauschte in ihrer Jugend die ersten Schwärmereien des jungen, glühenden Künstlerherzens für die liebenswürdige *Constanze*, und horcht nun in den letzten Dämmerungen ihrer Tage den Weiheklängen, die zur Verherrlichung des unsterblich gewordenen Meisters emporrauschen. Das Mozarteum, dem sie mit rührenden Aufopferungen ihre Liebe widmet, hat sie zum Ehrenmitgliede ernannt. Noch lebt der ältere Sohn *Mozart's*, *Carl*, als k. k. Staatsbeamter zu Mailand; geht dieser unverehelicht mit Tode ab, so stirbt die Familie *Mozart* aus, und es bleibt der Kunst allein die süsse Pflicht vorbehalten, diesen ihr und allen Gebildeten so theuren Namen der spätesten Nachwelt zu überliefern. — Der allgemein geachtet gewesene, lebhaft betrauerte *Wolfgang Amadeus Mozart* Sohn brachte den Dommusikverein und das Mozarteum testamentarisch in den Besitz seiner reichhaltigen Musikaliensammlung, Handschriften und *Mozart*'schen Familiengemälde; unstreitig zu deren Aufbewahrung der würdigste Platz, dem ein günstiges Geschick dereinst auch die Hofrath *André*'sche Sammlung zuwenden möge. Nächst diesem werthvollen Zuwachse steht der Anstalt zweifelsohne auch die Acquisition der von den Beiträgen zur Errichtung des Mozartdenkmales erübrigten Baarschaft von circa 3000 Fl. bevor, die ebenfalls nicht besser, als zur Förderung des unter dem geistigen Patronate des verewigten Meisters wirkenden Kunstinstitutes, verwendet werden könnte.

Mozart's Standbild prangt nicht umsonst. Dies hat der schöne künstlerische Erfolg des diesjährigen Festconcertes hinlänglich bewiesen. Die Errichtung der broncenen Statue war für Salzburg's gesunkenen Musikzustand nur das Symbol eines geistigen Erwachens, die Wiederbelebung jenes edlen Tonelementes, das einst in der Erscheinung *Mozart's* zu einer neuen Kunstsonne wurde, deren Strahlen alle Welt durchdrangen. Der Verein gedeiht, die Kräfte treiben, es grünt die junge Eiche, die Salzburg zur Zierde, Deutschlands Kunstcultur zur Freude gereichen wird, wenn sie erst zum kräftigen Stamme geworden. Dazu bedarf es aber einer allgemeineren Theilnahme. Was gethan wird, geschieht nicht für die Kunst allein, sondern auch für Künstler, die, ihr Leben dem Werdenden zuwendend, über dem Nutzen, den sie stiften, nicht dem einstigen Mangel anheimfallen dürfen. Dazu reicht eben die Mithilfe Weniger nicht aus; zu grösseren Zwecken braucht es grösserer Anregung, grösserer Spende. Alle Welt fand sich bereit, Steine zu dem todten Monumente zu tragen; sie wird noch edler handeln, wenn sie es zu dem lebenden thut, das man dem grossen Todten setzte. Theben wurde von Amphion erbaut; hier wäre ein junges Kunsttheben bereits halb fertig, zu dessen Vollendung nur noch die Amphione fehlen. Mehrere edelherzige Künstler haben bereits Concerte zum Vortheile des Dommusikvereins und Mozarteums zugesagt. Möchten Andere ihnen folgen, auswärtige Musikvereine auf die Geburtsstätte des unsterblichen Meisters ihre Aufmerksamkeit richten, und wer es nur immer vermag, dazu beitragen, das so ehrenvoll Begonnene seiner Vollendung entgegenzuführen! *C.*

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Dass unsere Theaterdirection zur Vorführung neuer Opern gerade zwei deutsche gewählt hat, ist an und für sich erfreulich und eine gute Vorbedeutung für ihren richtigen Sinn, der sich durch Hoffnung auf grösseren Gewinn nicht dazu verleiten lässt, ausländische Waare um hohen Preis zu verkaufen. Uebrigens ist wohl auch in neuester Zeit das Verlangen nach einer Abwechselung in der süssen Kost, die man uns lange von fern her geboten hat, bemerkbar geworden. Früher, d. h. zu der Zeit, als *Maria v. Weber* auf dem Gipfel des Ruhms uns entrissen worden war, *Spohr's* dramatische Muse zu feiern begann, und *Marschner* ebenfalls pausirte, als Frankreich und Italien uns seine tändelnden oder blendenden, leichten oder schwärmerischen Weisen in Massen zu senden anfing, — da war eine Ebbe eingetreten in der deutschen Operncomposition, und wo einmal eine solche Oper auftauchte, da trat ihr eine gewisse Präsumtion entgegen, die wohl aus einer natürlichen Vergleichung mit den *Weber*'schen und *Spohr*'schen Kunstwerken einerseits und auf der anderen Seite mit den leicht verdaulichen Genüssen, die *Auber*, *Bellini* u. s. w. auftischten, zu entschuldigen, aber nichts destoweniger, weil ihr eine Parteilichkeit zu Grunde lag, nicht zu rechtfertigen war. Jetzt hat sich, man könnte wohl gar behaupten: in Folge der veränderten politischen Ansichten, auch dies geändert. Das deutsche Publicum, selbst nicht ausschliesslich das tüchtig gebildete, fängt an, Bedauern darüber zu empfinden, dass Deutschland in neuerer Zeit so wenig selbständig in dramatischen Compositionen dasteht; durch ein gewisses Nationalgefühl getrieben, wünscht es, dass endlich ein Meister erscheine, der den Ruf der deutschen Oper rette und wieder zu Ehren bringe; deshalb hofft es auch, wenn ihm ein neues vaterländisches Werk geboten wird, auf etwas Gutes und auf Erfolg. Das sind offenbar bessere und günstigere Auspi-

cien für die Musiker, denen jetzt Wünsche und Hoffnungen da entgegenkommen, wo vor Jahren ein grelles Vorurtheil im Wege stand, und diese Verhältnisse können nur von glücklicher Vorbedeutung und guten Folgen sein, wie denn in der That schon eine grössere Zahl neuer deutscher Opern zum Vorschein kommt. Wer unter diesen neueren Componisten den grossen Treffer ziehen wird, dem Publicum Befriedigung seiner Wünsche zu bringen, das liegt noch in der Götter Schoose. Wohl uns, dass das Streben nach dem Ziele sich mehrt und die Erwartungen sich spannen!

Schon von diesem Gesichtspuncte aus begrüssen wir die beiden Opern, welche als deutsche Novitäten uns vorgeführt wurden, gern und freudig. Die erste derselben: „Der Schöffe von Paris," von *H. Dorn*, welche am 10., 11., 15. und 24. September (an den beiden ersten Tagen unter eigener Leitung des von seiner früheren mehrjährigen Wirksamkeit als Musikdirector des Theaters hier wohlbekannten Componisten) zur Aufführung kam, ist bereits vor einigen Jahren in Riga, wo der Letztere bis Mitte vorigen Jahres an der Spitze des Orchesters und der musikalischen Leistungen überhaupt stand, componirt worden. — Referent konnte nur der dritten Aufführung derselben beiwohnen, und ist daher weit entfernt, schon jetzt ein Urtheil hier auszusprechen, behält sich vielmehr vor, später darauf zurückzukommen; so viel jedoch kann er gestehen, dass ihm die Oper, obgleich sie viele schöne Stücke, namentlich in den Chören und Ensembles enthält und die geübte Feder eines anerkannt tüchtigen Musikers verräth, doch einen durchgehends befriedigenden und überhaupt nachhaltigen Eindruck nicht gemacht hat, und dass er sogar hier und da Veranlassung zu finden glaubte, mit dem Componisten über Declamation, dramatische Behandlung, ja selbst über musikalische Auffassung zu rechten. Allein, wie gesagt, vielleicht bekehrt sich Referent nach öfterem Anhören. Uebrigens war auch die Besetzung zum Theil nicht so, wie es zu wünschen gewesen wäre. Denn die Rolle der Therese war der zu zweiten Sopranpartieen engagirten Fräul. *Wertmüller*, die des Loriot Herrn *Henry* zugetheilt worden, der wegen seiner schwachen und unbedeutenden Stimme und seiner mehr parlanten Art zu singen sich wohl zum Tenorbuffo, nicht aber zu einer, wenn auch stellenweise komischen, doch immer den Liebhaber im Stücke darstellenden Partie eignet; Herr *Ulram* löste zwar die schwierige Aufgabe, die der Componist dem Schöffen hinsichtlich des Gesanges gestellt hat, glücklich, er hatte jedoch offenbar mit dem dadurch unvermeidlichen Zwiespalte zu kämpfen, dass die Gesangnummern dieser Partie musikalisch durchaus komisch angelegt und behandelt sind, das Sujet selbst aber zu Durchführung dieser Komik zu wenig Stoff bietet. Der natürliche und unerschöpfliche Humor der Frau *Bachmann* (Trinette) aber übte, wie immer, seine Zauberkraft auf das Publicum aus, und liess leicht vergessen, dass die Darstellerin in manchen Stellen den nicht geringen Ansprüchen ihrer Partie an Gesangvirtuosität nicht völlig gewachsen war; Herr *Eicke* gab und sang den König recht brav. Die Oper wurde von Seiten des Publicums mit Beifall aufgenommen und bei der ersten Aufführung der Componist gerufen.

Die Oper unseres Orchesterdirigenten, Herrn *Joseph Netzer's* „Mara" ging am 18. September zum ersten Male in Scene, und wurde am 20. und 29. desselben Monats wiederholt. Die Musik ist melodiös und ansprechend, geht aber eben auch nicht über das Melodiöse hinaus; sie bewegt sich vielmehr grösstentheils in dem Kreise des Dagewesenen und schon öfter Gehörten, wenn man auch nicht gerade die einzelnen Anklänge nachzuweisen vermag; der Mangel an Originalität liegt mehr im Genre, als in den Weisen selbst. Andererseits ist unbedingt die verständige Auffassung des Textes, so weit sie das freilich nicht gerade interessante Buch von *O. Prechtler* an die Hand gab, und eine brillante, zuweilen nur etwas zu anspruchsvoll auftretende Instrumentation zu loben, und im Allgemeinen anzuerkennen, dass der Componist in dieser seiner, so viel wir wissen, ersten Oper einen Grad von Gewandtheit und Routine bewährt hat, der nicht allen Erstlingsopern eigen zu sein pflegt. Will und kann Derselbe selbständiger aus sich heraus componiren, so wird es ihm gewiss gelingen, die Aufmerksamkeit des deutschen Publicums mehr auf sich zu ziehen, als er es durch diese Oper für jetzt vermag. Uebrigens wurde dem Componisten und Dirigenten zahlreicher Beifall und zum Schlusse der Vorstellung Hervorruf zu Theil. Die Ausführung liess allerdings auch wenig zu wünschen übrig. Fräul. *Mayer* — Mara, Fräul. *Bamberg* — Ines, Herr *Kindermann* — Torald, Herr *Lehmann* — Manuel, und Herr *Pögner* — Cornaro, bildeten ein wackeres Ensemble und erwarben sich eben so in den Soli's häufigen und verdienten Beifall; für die äussere Ausstattung des Stückes war von der Direction Erfreuliches gethan worden. 9.

Leipzig, den 7. October 1844. Mit dem Monat October pflegt die Reihe von zwanzig Abonnementconcerten im hiesigen Gewandhause zu beginnen, welche seit nunmehr 63 Jahren ununterbrochen das musikalische Publicum Leipzigs erfreut und gebildet haben, und denen unsere Stadt unbestritten einen grossen Theil des Rufes verdankt, den sie wegen ihres regen Sinnes für Tonkunst und wegen der hier reichlich gebotenen hohen Kunstgenüsse überall geniesst. Es mag wohl wenig Städte in Deutschland, ja überhaupt irgendwo geben, welche ein solches Institut, wie das unserer Gewandhausconcerte, aufzuweisen vermöchten, ein Institut, das einzig und allein durch bestimmte Beiträge der Abonnenten besteht und unter freiwilliger und uneigennütziger Oberleitung einer kleinen Anzahl kunstliebender Männer über ein halbes Jahrhundert die Theilnahme des Publicums zu fesseln gewusst hat, und dem es gelungen ist, nicht nur die in neuerer Zeit allerwärts gewachsenen Ansprüche an die Tonkunst durch Vorführung des anerkannt Besten noch mehr zu steigern und dadurch auf immer mehr zunehmende Erkenntniss des Wahren und Schönen hinzuwirken, sondern sogar seinen Leistungen eine solche Stelle anzuweisen, auf der sie mit ähnlichen, hier und da unter weit günstigeren Verhältnissen bestehenden Anstalten getrost in die Schranken treten können. Und so ist es denn gekommen, dass Leipzig und insbesondere dessen Abonnementconcerte für die ausübenden und schaffenden

Künstler fast aller Länder ein erwünschtes Ziel sind, um sich dort in der musikalischen Welt ehrenvoll zu introduciren und mit einem Male ein gutes Stück Weges auf der Bahn des Ruhmes zurückzulegen, dem ja jeder Künstler nachstrebt. Dass dadurch wir in Leipzig am Meisten gewinnen, liegt auf der Hand; durch die umsichtige Wahl der Leiter des Vereines vor Leistungen und Kunsterzeugnissen bewahrt, die selbst in der Wagschaale der Dilettantenkritik leicht wiegen, hörten wir bis jetzt grösstentheils nur Gutes und Tüchtiges, und die Abwechselung, welche die treffliche Aufführung classischer und anerkannt werthvoller älterer Compositionen und das Auftreten jüngerer producirender und reproducirender Talente bietet, erhöht nur den Reiz, den uns diese Concerte gewähren.

Mit Freuden begrüssen wir daher jetzt den Wiederbeginn unserer Concertsaison. Leider haben wir zwar zu beklagen, dass auch in diesem Winterhalbjahre *Mendelssohn* durch seine Stellung in Berlin an der Direction verhindert ist; aber frohe Hoffnungen kommen Herrn *Niels W. Gade* entgegen, den uns diesmal der Vorstand als Dirigenten der Concerte gewonnen, und der eben so durch seine im vorigen Winter mit verdientem grossen Beifalle aufgenommenen Compositionen, namentlich seine beiden Symphonieen, wie durch die tüchtige Leitung derselben sich als einen gediegenen Musiker bewährt hat und uns lieb geworden ist.

Das *erste Abonnementconcert*, Sonntag den 6. October, brachte: Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Recitativ und Arie aus Figaro von *Mozart* (Deh vieni, non tardar), gesungen von Frau *Spatzer-Gentiluomo*, königl. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine (Amoll, Manuscript), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — „Der Hirt auf dem Felsen," Gedicht von *N. Vogl*, mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette, componirt von *Franz Schubert*, gesungen von Frau *Spatzer-Gentiluomo*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Adur, No. 7).

Die herrliche Ouverture zu Oberon, eine von den Ouverturen, die unser Orchester seit *Mendelssohn's* begeisterter und begeisternder Direction so recht, als wäre sie aus dem Innern der Executirenden hervorgewachsen, aus Einem Gusse und mit gleich zarter Duftigkeit, wie mit geharnischter Heldenkraft wirklich vollendet vorträgt, bewährte auch heute ihre Zaubermacht und wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen.

Frau *Spatzer-Gentiluomo*, uns schon von einem der vorjährigen Concerte und gewiss einem grossen Theile der Zuhörer durch ihre Leistungen auf der Dresdener Bühne bekannt, zeigte sich wiederholt als eine mit schönen Gesangmitteln begabte Sängerin und erwarb sich reichen Beifall. Nur scheint gerade die zarte Innigkeit der Arie aus Figaro ihrer offenbaren grösseren Hinneigung zur Bravour und zum colorirten Gesange weniger zuzusagen; das zeigte schon der Anfang derselben nach dem Recitative; gleich die ersten Noten wurden nicht dem Texte angemessen, nicht voll Sehnsucht und Erwartung, sondern zu grell, zu stark, zu bravourmässig vorgetragen. Wir halten überhaupt gerade dieses Gesangstück, so sehr wir auch von der einfachen und unübertrefflichen Schönheit desselben durchdrungen sind, für nicht sehr geeignet zum Concertvortrage, besonders wenn es, wie heute, mit deutschem Texte gesungen wird, und wir hätten wohl gewünscht, dass die Sängerin, da sie überhaupt an diesem Abend von ihrer Gesangfertigkeit eine Probe zu geben nicht weiter Gelegenheit fand, eine andere Wahl getroffen hätte. — Das wohl wenig bekannte, von Herrn *Landgraf* auf der Clarinette schön und discret begleitete *Schubert'sche* Lied „Der Hirt auf dem Felsen" würde gewiss einen günstigeren Eindruck gemacht haben, wenn man durch Mittheilung des Textes im Programm in den Stand gesetzt gewesen wäre, eine Vergleichung des letzteren mit der Musik anzustellen und so dem Ideengange und den Intentionen des Componisten zu folgen. Vorzüglich derartige, durch das Hinzukommen eines obligaten Instrumentes aus dem gewöhnlichen Liedergenre heraustretende Gesänge erfordern zur richtigen Beurtheilung ein genaueres Eingehen auf die Gründe zu solcher Abweichung, die doch zunächst in den Worten des unterliegenden Gedichtes und in dem Bilde, welches dieses darstellt, liegen. Frau *Spatzer-Gentiluomo* trug übrigens das Lied gut vor.

Mit seinem neuesten Violinconcerte hat Herr Concertmeister *David*, — über dessen treues Festhalten bei unserem Orchester wir, und gewiss Alle, die es mit unserem Musikleben gut meinen, die lebhafteste Freude empfinden, — uns abermals den Beweis gegeben, dass er die Musse des Sommers fleissig benutzt hat, um die musikalische Literatur auch qualitativ zu bereichern. Das Concert ist schön erfunden, voll Leben und Feuer, und namentlich der letzte Satz, Rondo grazioso, in der That höchst graziös und reizend, und die grössten Schwierigkeiten erscheinen, freilich unter der Hand eines so gediegenen Virtuosen, wie Herr *David* ist, wie ein liebliches Spiel. Der laute Dank der Zuhörer begleitete den höchst gelungenen Vortrag und wird den Spieler wiederholt davon überzeugt haben, dass Leipzig auf seinen Besitz stolz ist.

Ueber die Ausführung der *Beethoven'schen* Adur-Symphonie vermag Referent etwas Anderes nicht zu sagen, als was bereits früher darüber gesagt worden ist, und das ist das beste Lob, was er derselben nur immer spenden kann. Wir sind seit einigen Jahren daran gewöhnt, die *Beethoven'schen* Symphonieen vorzugsweise in grosser Vollkommenheit zu hören, und das war auch diesmal der Fall. Hiermit sei auch zugleich der Direction des Herrn *Gade* volle Anerkennung gezollt, der mit würdiger Ruhe eine edle Energie verband und dadurch zum Gelingen des Ganzen wesentlich beitrug. *L. R.*

Cassel. (Beschluss.) Am 20. Aug. kam zur Verherrlichung des Geburtsfestes des Kurprinzen und Mitregenten die Oper „Mara" von *J. Netzer* hier zum ersten Male zur Aufführung. Das Werk hatte sich sowohl von Seiten aller bei der Aufführung mitwirkenden Künstler wahrer Theilnahme und rühmlichen Strebens nach einer befriedigenden Darstellung, als auch von Seiten des Publicums beifälliger Aufnahme und verdienter Anerkennung zu erfreuen. Das Operubuch von *Otto Prechtler* zählen wir

zu den besseren der neueren Zeit; denn es ist lyrisch gut gedacht, und namentlich ist der darin herrschende Wortausdruck und die Sprachform (das Metrum) mit vieler Rücksicht auf den Gesangvortrag gewählt und die Gedanken selbst sind dergestalt verknüpft worden, dass dem Tonsetzer bei der Ausprägung schöner musikalischer Formen keine ihn beengenden Hindernisse in den Weg traten. Die Handlung ist zwar einfach und hat einen ungesuchten Fortgang, nimmt jedoch bis zum Schlusse hin das Interesse des Zuschauers in Anspruch, indem die Catastrophe weislich bis dahin aufgespart ist. Dramatisches Leben gewinnt das Ganze fast ausschliesslich durch die wechselnden Situationen der Heldin des Stückes, Mara, einer jungen Zigeunerin, und Torald's, Häuptlings der Zigeunerhorde. Jede einzelne Scene, welche uns in diesem Werke vorgeführt wird, ist durch die Musik wirklich gehoben und eben sowohl poetisch wahr, als ästhetisch schön in Tönen characterisirt. Abgesehen von dem höchst achtungswerthen Streben nach solch' wahrer und schöner musikalischer Darstellung, zeichnet sich das Werk durch feste, edle, einheitsvolle Haltung bei formeller Abrundung der sinnvollen Gedanken höchst rühmenswerth aus, welche überdies durch eine zwar reiche und insbesondere die Bedürfnisse unserer Zeit befriedigende, aber — von dem gegenwärtigen Standpuncte der Orchesterbehandlung aus betrachtet — nirgends überladene Instrumentation ein gutes dramatisches Colorit erhalten haben. Nur scheint uns einzelnen Blasinstrumenten und darunter am Häufigsten den Hörnern und auch den Pauken oftmals zu viel aufgebürdet zu sein. Mag es sein, dass die Ventilhörner und Trompeten zu der jetzt oft vorkommenden zu freien, ja nicht selten ganz unschönen und wirkungslosen Behandlung dieser Instrumente Anlass gegeben haben: wir können uns nicht damit einverstanden erklären. Fast alle Nummern des Musikwerkes wurden mit freudiger Theilnahme begrüsst und gleichem Interesse verfolgt. Wir denken in Betreff der Ausführung mit Vergnügen an die Ouverture, den Chor No. 1 „Die Sonne geht unter in düsterer Pracht," das Recitativ und Duett für Sopran (Mara) und Bass (Torald) No. 2 „Du senkst das Haupt," den Nationaltanz mit Chor No. 3 „Süsser Sturm erwacht" im ersten Acte, ferner im zweiten Act an das Terzett für Sopran (Ines), Tenor (Manuel) und Bass (Cornaro) No. 11 „Ja! aus diesen Zügen," das Recitativ und die Arie für Sopran (Mara) „Die Nacht bricht ein" und das darauf folgende Recitativ für Bass (Torald) „Zurück! Ich bin es nicht" u. s. w., „Ich sah um diese Stelle schleichen" u. s. w. — die Arie „Vergiss der Liebe Stunden" und das Finale No. 16 „Erkennst du sie," und endlich im dritten Act an den Frauenchor No. 17 „Die Stunde der Feier ist nun erschienen," das Duett für Sopran (Ines) und Tenor (Manuel) No. 18 „Engel des Friedens" und das darauf folgende Vocalterzett für Sopran, Tenor und Bass (die Vorigen und Cornaro) „Geht mit Gott," den Marsch No. 19 mit dem vorhergehenden Recitativsatze für Sopran (Mara) „Hier muss der Zug vorbei," das Recitativ und die Arie für Sopran (Mara) No. 20 „Ich sah ihn wieder," und das Finale No. 22 „An deinen Qualen mich nun zu weiden." Um die Ausführung der einzelnen Gesangpartieen machten sich die Damen *Löw* (Mara) und *Eder* (Ines) und die Herren *Biberhofer* (Torald), *Derska* (Manuel) und *Föppel* (Cornaro) nach Kräften verdient. Wir haben bei dem in gleichem Grade bewiesenen Eifer der hier genannten Mitglieder unseres Opernpersonals zu bedauern, dass die Stimmmittel zweier derselben, welche uns durch ihre früheren Leistungen vorzugsweise lieb geworden sind, nicht für alle Situationen vollkommen ausreichend waren. Sowohl der Stimme des Fräul. *Löw*, als auch der des Herrn *Derska* wäre an vielen Stellen ihrer Gesangparte mehr Stärke und Frische zu wünschen gewesen. Herrn *Biberhofer* führte sein an sich schätzenswerthes Streben nach lebensvoller und gefühlswarmer Darstellung in der oben näher bezeichneten Solopiece des zweiten Actes zu weit; nicht sowohl in seinem Spiele, welches neben manchen anderen äusseren Vorzügen des Sängers einen grossen Theil des Publicums für ihn einnimmt, als vielmehr in seinem Gesangvortrag überschritt er diesmal wieder die Grenzlinie des wahrhaft Aesthetischen. Es ist nicht genug, dass der vortragende Künstler blos die Lichtpuncte eines Tongemäldes zu erfassen und die mit denselben beabsichtigten Wirkungen nach seinen besten Kräften darzustellen bemüht sei; seine Darstellung muss sinnig, wahr und schön zugleich sein, wenn sein Zweck nicht allein darauf hinausgeht, das weniger kunstgebildete, nur durch das Frappante zu afficirende Publicum zu blenden; er muss, um eine vollendete Darstellung des Kunstwerkes zu erzielen, das vorzüglich Effectvolle — wenn es wirklich künstlerisch vollendete Gestalt hat und demnach nicht isolirt steht — in allen seinen Beziehungen zum Ganzen zu erschauen bestrebt sein, weil es ihm nur in Folge einer solchen Erkenntniss und mit dem Bewusstsein der Wirkung der ihm zu Gebote stehenden Vortragsmittel möglich wird, bei seinen Darstellungen stets das richtige ästhetische Maass zu treffen und somit Ideales würdig darzustellen. Auch war in dem Gesangvortrage des Herrn *Biberhofer*, insbesondere bei der Angabe von Intervallen, deren Grösse oder Tonlage verschiedene Stimmregister in Anspruch nahmen, bei aller Deutlichkeit der Pronunciation, die Vocalisation nicht zu jeder Zeit rein deutsch. Von den hier erwähnten Mängeln abgesehen, stehen wir nicht an, die dermalige Leistung des Herrn *Biberhofer* als eine sehr gelungene zu bezeichnen. Der Chor und das Orchester leisteten Verdienstliches.

O. K.

Feuilleton.

Friedrich Kalkbrenner und *Ernst Pauer* sind zu Ehrenmitgliedern des Musikvereins zu Carlsbad ernannt worden.

Neue Opern. J. Hoven (*Vesque v. Püttlingen*) arbeitet an einer neuen Oper: Das Schloss Taya, wovon bereits zwei Aufzüge fertig sind. — *Heinrich Proch* hat eine komische Oper: Ring und Maske, Buch von *Otto Prechtler*, geschrieben, die bald am Kärnthnerthortheater zu Wien aufgeführt werden soll. Eben so in Hannover des Musikdirectors *Seydelmann* neue Oper: Das Fest zu Kenilworth. — *Louis Köhler* hat eine neue vieractige Oper: Maria Dolores, Buch von dem Tenoristen *Schmetzer*, componirt, welche in Braunschweig am 18. September mit Beifall aufgeführt wurde. *Köhler* ist ein Schüler von *Seyfried* und *Bocklet*. — Der Lieder-

componist *Gumbert* hat sich ebenfalls in einer Oper: Die schöne Schusterin, versucht, die zunächst in Strelitz aufgeführt werden wird. — In Paris gefiel eine neue komische Oper: Les deux gentilshommes, Buch von *Planard*, Musik von *Cadaux*; die Letztere wird als gefällig und wohlklingend, wenn auch nicht als originell geschildert. — *Netzer* hat eine neue Oper: Die Eroberung von Granada, Buch von *Gripenkerl*, geschrieben; *Ferdinand Hiller* eine dergleichen: Der Müller und sein Kind.

Zu Antwerpen starb *Jacob Bender*, Orchesterchef der königlichen Gesellschaft der Harmonie und fruchtbarer Componist.

Ebendaselbst hat sich ein neuer (flämischer) Singverein unter dem Namen: „Die Scheldessöhne" gebildet; an der Spitze desselben stehen drei Brabanter, *Ter Bruggen*, *van Kerkhoven*, *Cartol*. Letzterer ist ein beliebter Componist.

In Rouan ist ein Conservatorium der Musik unter Leitung des Herrn *Léon Marie* errichtet worden.

Klose in Paris hat eine Clarinette mit beweglichen Ringen erfunden, wodurch unter Anderm die Richtigkeit und Gleichförmigkeit der Töne befördert und die Arpeggien erleichtert werden. Es kann auf dem Instrumente in allen Moll- und Durtonarten gespielt werden. Der Erfinder hat auch eine Schule dazu drucken lassen und versichert, dass dies neue Instrument sehr leicht zu erlernen sei.

Ankündigungen.

Höchst wichtiges Werk für Seminarien.

Die Kunst des Orgelspiels;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze erscheint in sechs Lieferungen, wovon die Lieferung nur ⅓ Thlr. kostet und im Laufe des Septembers die erste erscheint. **Wilh. Körner** in Erfurt.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten

im Verlage von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, welche sich durch Gediegenheit und schöne Ausstattung auszeichnen:

Burgmüller, Ferd., Operafreund. Potpourri's für Pianoforte. No. 15. Donizetti, Liebestrank. No. 19. Halevy, Guido u. Ginevra. No. 22. Lortzing, Czaar u. Zimmermann. à 8 Ggr.

Chwatal, F. X., Variations amusantes et non difficiles pour Pianoforte. Op. 28. No. 1.

Curschmann, Fr., Solfeggien für Sopran oder Tenor mit Pianoforte, Op. 20, in Einem Bande. 2 Thlr.

— — Dieselben für Alt oder Bariton mit Pianoforte, Op. 21, in Einem Bande. 2 Thlr.

Franck, C. A., Zweites Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncelle. Op. 1. No. 2. 2 Thlr. 18 Ggr.

Hauser, M., Introd. und Rondo über ungarische Originalmotive für Violine mit Pianoforte. Op. 2. 20 Ggr.

— — Introd. et Variations de Concert sur des Thèmes de Donizetti, pour Violon avec Orchestre. Op. 7. 2 Thlr.

Henselt, A., „Das ferne Land" (Ma Patria). Romance fav. de Mad. Viardot-Garcia, pour Chant avec Piano. 6 Ggr.

— — La même. Pour Piano. 6 Ggr.

Krebs, C., „Mein Amt." Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 6 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 6 Ggr.

— — „Nichts Schöneres." Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 57. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — „Die süsse Bell." Lied für Gesang mit Guitarre. 6 Ggr.

— — „Die Heimath." Lied für Pianoforte übertragen.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pianofortebegleitung, in deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. A. E. Wollheim. 3e Heft. 1 Thlr.

Liszt, Fr., Grand Septuor de Beethoven, Oeuv. 20., transcr. pour Piano. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 16 Ggr.

Lubin, Léon de St., Morceau de Salon. Nocturne en forme d'Andante suivi d'un Rondino pour Violon accompagné de Piano. Op. 47. No. 1.

Romberg, B., Introd. et Rondo pour Violoncelle avec Piano. Op. 21. Neue Ausgabe. 20 Ggr.

Salomon, S., 6 Lieder für Mezzosopran, Alt oder Bariton, mit Pianoforte. Op. 2. Neue Ausgabe. 12 Ggr.

Schuberth, C., Concert für Violoncelle, Op. 3, mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 8 Ggr.

Soussmann, H., Practische Flötenschule. Op. 33. 4 Abtheilungen in Einem Bande, mit dem Portrait des Componisten und Schuberth's musikalischem Fremdwörterbuch. 3 Thlr. 8 Ggr.

Vollweiler, C. (Preiscomponist), Etudes melodiques p. Piano. Op. 4. Liv. 2.

Willmers, R., Tarantella furiosa p. Pianoforte. Op. 4. 1 Thlr.

Zöllner, C. H., Kleine Orgelschule für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels. Op. 71. Neue Ausgabe, mit Schuberth's musikal. Fremdwörterbuch als Prämie. 1 Thlr.

Durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

In meinem Verlage erschien so eben:

Kummer, F. A., Elégie sur la mort d'un objet chéri. Composition pour le Violoncelle avec Piano. Oeuv. 79. 20 Ngr.

Löwe, Carl, Der Graf von Habsburg, Ballade von Schiller, für Gesang und Piano. Op. 98. 25 Ngr.

Marschner, H., Lieder für Tenor oder Sopran und Piano. Op. 115. Einzeln: No. 1. Ave Maria. 10 Ngr. No. 2. Der Kuss. 7½ Ngr. No. 3. An Suleika. 5 Ngr. No. 4. Abendlied. 5 Ngr. No. 5. Ueber Nacht. 5 Ngr. No. 6. Liebesmuth. 7½ Ngr. No. 7. Mein Herz ist am Rheine. 7½ Ngr.

Dresden, im October 1844. **Wilhelm Paul.**

Meinen geehrten Correspondenten zeige ich ergebenst an, dass Musikalienpakete durch die Herren *Breitkopf und Härtel* in Leipzig an mich gelangen, und bitte ich, an mich gerichtete Zusendungen demgemäss adressiren zu wollen.

Merseburg, den 1. October 1844. **A. G. Ritter.**

Anerbieten. Ein junger Mann, der längere Zeit den Unterricht des rühmlich bekannten Herrn Hofmusikus *Reuther* in Carlsruhe auf der *Hoboe* genossen und von diesem, wie von anderen competenten Beurtheilern die besten Zeugnisse aufzuweisen hat, wünscht bei einer Capelle oder bei einem Theaterorchester in irgend einer bedeutenden Stadt eine Anstellung zu finden.

Die *Riegel- und Wiessner*'sche Buch- und Musikalienhandlung in Nürnberg vermittelt gerne beliebige Unterhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten October. № 42. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Göttingen. Aus Hamburg. Aus Leipzig. Das Gesangfest in Beckenem. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Cranz, F. A., Sonates dramatiques. No. 2. Hamburg, A. Cranz. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

In No. 4 dieser Blätter besprachen wir die erste Lieferung dieser Sammlung, welche unsern Beifall in jeder Hinsicht erhielt, den wir auch dieser zweiten Lieferung zu zollen nicht versagen können. Der Verfasser hat hierin dieselbe Umsicht in Beherrschung des Formellen, Technischen und guten Geschmack bewiesen; es liegen dieser Sonate Motive der Oper „Il matrimonio segreto" zu Grunde, die wohl angebracht sind, und es macht das Ganze einen fast noch günstigeren Eindruck, als die erste Sonate. Herrn Cranz's Schreibweise verräth genaue Bekanntschaft mit den früheren und jetzigen Arten derselben; ohne der heutigen Verbrämung der Melodie, Uebertreibung u. s. w. zu huldigen, weiss er geschickt das wirklich Gute der jetzigen Spielmanier einem zum Ganzen passenden Style anzueignen, so dass geübte Spieler mit Befriedigung diese wirklich schöne Sonate aus der Hand legen werden.

Leonhardt, J. E., Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 10. No. 1. Hannover, C. Bachmann. 2 Thlr.

Von diesen zwei Sonaten liegt uns nur die erste vor. Wir machen hierin die Bekanntschaft eines recht wackern jungen Künstlers, der gute Bildung und eifriges Studium der Werke unserer theueren Meister: Haydn, Mozart, Beethoven — wir möchten vielleicht noch hinzusetzen: Bach, Händel — vermuthen lässt.

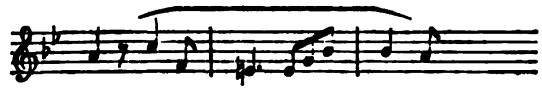
Gedachte Sonate, bestehend aus vier Sätzen — Allegro, B dur, 6/8, dem eine Introduction vorhergeht, Andantino mit Variationen, G moll, 2/4, Scherzo, G moll, 3/4, Rondo, B dur, C, enthält schöne Arbeit und meist Bestimmtes in Bauart und Anlage.

Wir sagen: meist, indem wir uns mit einem Umstande nicht recht befreunden können, nämlich dem: dass die Parallele des Haupttones vom Componisten zu sehr benutzt, fast abgenutzt wurde, wodurch dem ganzen Werke in Aufschwung und Eingänglichkeit Eintrag gethan wird. Nicht nur, dass diese Tonart schon in dem ersten Satze Befriedigung erlangt hat, steht auch noch das Andantino und sogar das Scherzo in dieser Tonart, was hier doppelt auffällig wird, da im vorhergehenden Satze dieselbe zur Genüge ausgebeutet wurde. Oder, sollen wir dieses Scherzo als Fortsetzung der Variationen nehmen? Besser wäre es, wenn dasselbe den Variationen beim Spielen gleich angeschlossen und dadurch die Sonate auf drei Sätze reducirt würde. Die Beseitigung einer gewissen modulatorischen Dürftigkeit der Sätze unter sich ist zwar dadurch immer noch nicht erlangt, aber doch etwas dafür gethan. Nach unserer Ansicht thut der Componist wohl, wie bei den einzelnen Sätzen schon der Blick der Arbeit vorauseilen muss, soll Gelungenes hervorgehen, auch zum Voraus mit seinem Modulationsplane für das ganze Werk im Reinen zu sein und Motive, wenigstens für ein paar Sätze, vorräthig zu haben; es lässt sich dann leicht, ungezwungen schaffen und kann dann allemal noch Das weggelassen oder gar verworfen werden, was nicht geeignet scheint.

Nach dieser Methode dürfte der Modulationsplan vielleicht so ausgefallen sein:

	Allegro.	Andante.	Scherzo.	Finale.
	B dur.	G moll.	Es dur.	B dur.
oder:	B dur.	Es dur.	G moll.	B dur.
oder gar:	B dur.	G dur.	C moll.	B dur.

Dem letzten Plane würden wir den Vorzug geben. Im ersten Satze könnte die Parallele abgethan werden; der zweite stände neu und doch in Bezug auf die folgende Tonart, als Dominante derselben, verwandt da und könnte viel Inniges enthalten; im dritten könnte man sich nun im stürmischen Scherzo gehen lassen, dem durch Benutzung der Parallele Es dur für das Trio ebenfalls Zartheit inwohnen würde, und schlösse sich dann das Finale in enger Beziehung, dabei neuer, als von G moll aus, an. Erkennen wir auf der einen Seite des Componisten Streben mit Vergnügen an und sprechen ihm Fertigkeit im Formellen zu, so vermissen wir aber auf der anderen das Poetische, Geistige, Fülle, Frische der Gedanken, den Stempel eines Kunstwerks; das Andantino hat aus diesem Gesichtspuncte für uns den meisten, das Scherzo den wenigsten Werth; die anderen beiden Sätze verharren zu sehr in einer gewissen Beschaulichkeit und tragen wenig originelle Züge. So ist z. B. das zweite Thema des ersten Satzes sehr verwandt mit einem Theile des ersten Thema's desselben (von Tact 13 an), und bei der jedenfalls zu häufigen Verwendung, ausser dem bedingten Wiedererscheinen im dritten Theile noch in der Durchführung und Coda, da es eigentlich nur aus einem zweitactigen Motiv:

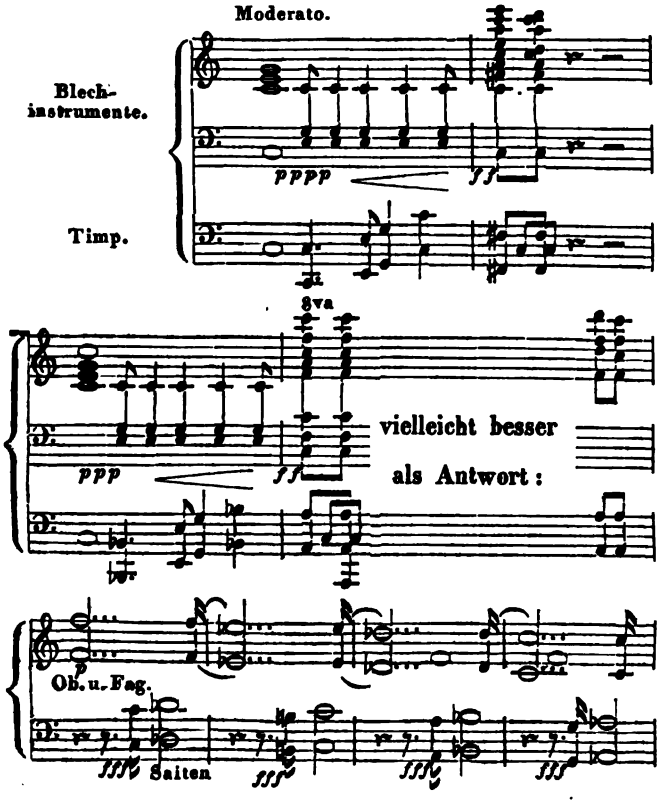


besteht, ist einige Monotonie nicht zu vermeiden.

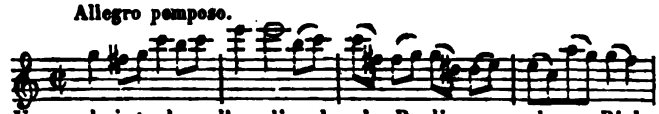
Eben weil uns die Sache interessirt, sprachen wir uns weitläufiger über sie aus. Der Componist mag uns nicht missverstehen; seine Arbeit ist fliessend, findet als solche unseren Beifall und wird sich denselben auch in anderen Händen erwerben; das Uebrige sprachen wir zu ihm selber; ohne dass wir uns ein allein richtiges Urtheil anmaassen wollen, wird er vielleicht die eben ausgesprochenen Ansichten theilen und für die Folge in modulatorischer und melodischer Hinsicht in's Auge fassen. Die Violinpartie dieser Sonaten ist auch im Arrangement für Flöte oder Violoncello zu haben.

Berlin, A., Grande Ouverture triomphale à grande Orchestre. Op. 66. Amsterdam, J. A. Roumann. Pr. 5 Fl.

Von dieser Ouverture liegen uns leider nur die Stimmen vor, es lässt sich da ohne Partitur, bei dem höchst mühsamen Vergleichen und Nachsuchen in denselben, eine genaue Einsicht in die Arbeit des Componisten schwer erlangen; doch glauben wir, ohne in das Detail eingehen zu können, unser Urtheil im Allgemeinen dahin aussprechen zu dürfen: dass diese Ouverture das gelungene Product eines erfahrenen Künstlers, voll trefflicher Effecte und von klarem Verständnisse für das Publicum ist. Wir geben hier die Anfänge der Introduction und des ihr folgenden Allegro pomposo, eines sehr klaren, frischen Satzes, und man wird nach ihnen einigermaassen einen Einblick in des Verfassers Schreibweise und Manier erhalten.



Allegro pomposo.



Uns scheint derselbe die durch Berlioz gegebene Richtung eingeschlagen zu haben; doch hat sein Werk bei Weitem nicht die Kräfte nöthig, deren Berlioz bedarf (zwei Hörner, zwei einfache Trompeten, neben einem Piccolo und einer grossen Flöte, reichen mit den anderen üblichen Instrumenten zur Besetzung hin) und bietet in dieser Hinsicht nirgends Schwierigkeiten. Aber auch von Seiten der Ausführbarkeit sind uns dergleichen nicht vorgekommen; die Ouverture spielt sich flott weg, ist sehr melodiös und kann Eindruck zu machen nicht verfehlen; derselbe muss manchmal in den Steigerungen vom *ppp.* bis zum *ff.* sogar überraschend sein. Möge sich das Werk in Deutschland Eingang verschaffen und so günstig wie von uns aufgenommen werden.

Beethoven, Ouverture zu der Oper Leonore (No. 3) für Pianoforte zu 8 Händen arrangirt von *G. M. Schmidt*. Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

— Christus am Oelberge, Oratorium, arrangirt für Pianoforte zu zwei Händen ohne Worte von *C. Czerny*. Preis 2 Thlr. Beide bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Ein in der neueren Zeit sehr beliebt gewordenes Arrangement ist das für Pianoforte zu acht Händen, auf welchem Felde sich der Bearbeiter vorliegender Ouverture bereits mit Glück bewegte. Die Beethoven'sche Composition ist mit aller Genauigkeit für zwei Piano's wiedergegeben und macht, gut gespielt, eine grossartige Wirkung, bei welcher man sich leicht das Orchester vergegenwärtigen kann. Obgleich dazu immer einige Einbildungskraft gehört, so steht doch fest, dass ein derartiges gutes Arrangement bei vorhandenen Mitteln immer sehr willkommen sein wird, was wir dem gegenwärtigen aufrichtig wünschen.

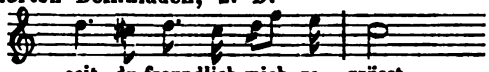
Ein Arrangement eigener Art ist das des Beethoven'schen Oratoriums, viel auffallender, als eine zu sechzehn Händen arrangirte Ouverture. Opern, sogar in Taschenausgaben, besitzen wir schon längst in dieser Gestalt, aber Oratorien ohne Worte noch nicht, und doch liegt der Gedanke bei diesen eben so nahe, als bei jenen. Es wird hier zumal ein möglichst gutes Arrangement geboten, bei dessen Durchsicht wir uns zugleich über Czerny's Productionskraft und Routine wundern mussten, die bis jetzt wohl an 800 Opera (NB. manches sehr starke aus 12 — 16 Nummern bestehend) in die Welt schickte und immer noch Zeit findet, die Lücken durch Arrangements und Uebersetzungen grösserer Werke auszufüllen. In der That, Czerny nöthigt uns Achtung ab; eine Gewandtheit, Schnelligkeit im Schreiben ist ihm eigen, die ihres Gleichen sucht; Dies bestätigt wieder das vorliegende Arrangement des Oratoriums; denn obgleich er damit gewiss nur ein müssiges Stündchen ausfüllte, hat er doch eine Arbeit geliefert, welche in diesem Maassstabe nur gelungen genannt werden kann. Mögen sich die Freunde geistlicher Musik daran versuchen und erfreuen, denen hier Gelegenheit gegeben wird, sich auf

eine leichtere Weise, als durch den Clavierauszug mit Worten, wo Manchen häufig noch die Uebersicht erschwert wird, dieses Oratorium vorzuführen.

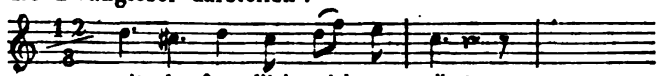
Melchert, J., „Was willst du mehr.“ Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 12. Hamburg, bei Cranz. 8 Ggr.

— — Die Entdeckungsreise, für Tenor mit Pianoforte. Op. 14. Ebendaselbst. 8 Ggr.

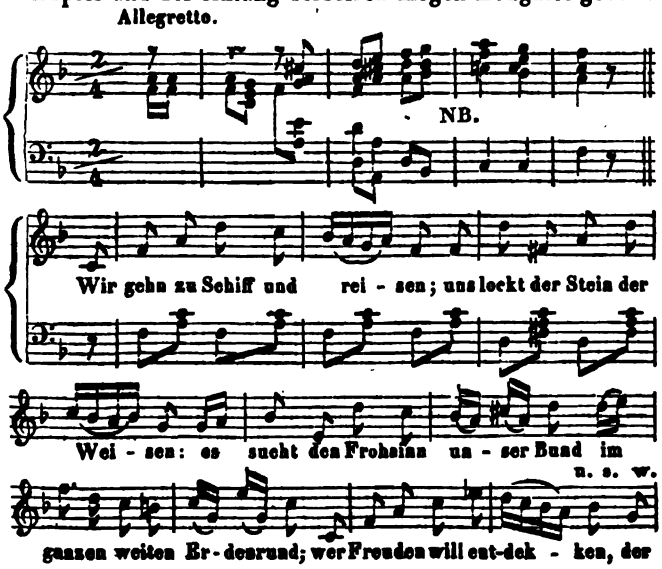
Das Gedicht des ersten Liedes ist ein sehr gutes, musikalisches, nur hätte es auch als solches vom Componisten wiedergegeben werden sollen; neben zum Ekel oft gehörten Belliniaden, z. B.



hat es wenig hervorstechende, ja sogar sehr gewöhnliche Melodie. Wenn eine solche Ausdehnung (es nimmt sechs Seiten ein, wozu die Bezeichnung: „Lied“ nicht recht passen will) vonnöthen war, so müsste es wenigstens interessanter sein; so aber, bei seinen häufigen Repetitionen und Umschreibungen des schon vorher Dagewesenen, ist es, unserer Meinung nach, nichts weniger als das. Dann will uns auch die Tactart nicht recht zusagen; eine aus der Dreitheiligkeit entstehende, vornämlich der $^{12}/_{8}$-Tact, würde schicklicher gewesen, und die aus dem $^{4}/_{4}$-Tact hervorgehenden falschen sprachlichen Accente beseitigt worden sein. Der $^{12}/_{8}$-Tact würde obige Stelle nicht allein richtiger accentuirt, sondern auch die Melodie zwangloser darstellen:



Das launige Element ist nicht Jedermanns Ding; auch die Entdeckungsreise trägt nicht den Character, welchen ihr ein in diesem Genre mit Glück arbeitender Componist gegeben hätte. Zudem ist uns die ganze Composition noch viel werthloser, als die zuerst genannte; das Vorspiel und der Anfang derselben mögen Zeugniss geben:

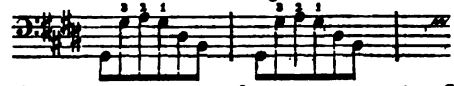


Unter diese ordinäre Melodie mit dergleichen Begleitung, deren Introduction einen mit NB. bezeichneten Schnitzer zeigt, welchen der Verfasser ohne Bedenken auch in's Nachspiel aufgenommen hat, sind drei Verse gesetzt. Von den übrigen vier Versen des Liedes hat fast jeder, mit Ausnahme des sechsten und siebenten, welche beide eine und dieselbe Melodie haben, seine eigene, und wenn auch diese Melodieen, das manchmal wiederkehrende schlechte Accompagnement abgerechnet, dem Componisten um Vieles besser gelungen sind, wie die der ersten drei Verse, so hat ihn doch das Unglück wieder auf andere Art verfolgt. Von Vers 5 an schleudert ihn dasselbe nach Adur, und er steuert, wie es im Liede heisst: „und steuern wir hernach auch krumm, wir segeln doch die Welt nicht um,“ wirklich krumm, segelt Adur nicht um, sondern bleibt auf offenem Meere sitzen, sieht sonach die liebe Heimath Fdur nie wieder.

Hermann Schellenberg.

Meerfahrt. Ballade von *Freiligrath*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Carl Löwe*. Op. 93. Berlin, bei Schlesinger. Preis ½ Thlr.

Eine neue Ballade von Löwe, dem in diesem Fache so gross, reich und eigenthümlich dastehenden Tondichter, versetzt den Referenten jedesmal in eine freudige Bewegung; denn man darf von seiner geistreichen Feder, so oft er jenes Gebiet betritt, stets Neues, Frisches, Interessantes erwarten, und Das hat er auch hier geleistet. In der ganzen Anlage und zumal in der Begleitung einfacher und schmuckloser gehalten, als fast alle seine früheren, ist diese Ballade gewaltig, grossartig tief, schauerlich geheimnissvoll, wie das ruhige, in seinem Schoose die versunkene Stadt bergende Meer selbst, und sie dürfte sich, wie sie es in ganz vorzüglichem Maasse verdient, einer um so weiteren und allgemeineren Verbreitung zu erfreuen haben, je unerheblicher die Schwierigkeiten sind, die sie dem Sänger wie dem Spieler bietet. Indem wir dem genialen Verfasser für den reichen Kunstgenuss, den uns dieses einfach grossartige, seiner durchaus würdige Werk gewährt hat, den wärmsten Dank aussprechen, bemerken wir nur noch, in usum Delphini, dass bei der Bassfigur:



die Applicatur leichter wird, wenn man für 3. 2. 1. die Zahlen 1. 2. 1. setzt.

Vater unser, für vier Singstimmen mit Begleitung von zwei Violinen, drei Violoncello, Contrabass, zwei Hörnen, zwei Trompeten, Pauken und Orgel von *Jos. v. Blumenthal*. Op. 90. Partitur und Stimmen. Wien, bei P. Mechetti, 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

Das Vater unser ist hier im homophonen Vocalsatze einfach und schlicht in Einem Zuge gerade durchcomponirt, während die Instrumente eine kurze Einleitung von eilf Tacten und dann eine würdig gehaltene Begleitung geben. Das Ganze kann, mit Sorgfalt ausgeführt, nicht

ohne gute Wirkung sein. Freilich dürfte der Umstand, dass auf drei Violoncello's gerechnet ist, an vielen Orten der Aufführung Hindernisse entgegenstellen. Indess könnte man sich ja durch die Orgel helfen — ein Fall, auf welchen der Herr Componist sogleich bei Einrichtung der Orgelstimme hätte Rücksicht nehmen mögen. Die Ausstattung ist anständig.

Claviercompositionen.

Wie sonderbar zuweilen das Schicksal mit einem Recensenten spielt oder ihm mitspielt! Da öffnen wir das uns von der verehrlichen Redaction zur Anzeige gesendete Notenpaket, und sogleich fallen uns

1) Musikalische Empfindungen während des Gebrauchs der Kaltwasserkur zu Wolfsanger, für das Pianoforte componirt von *Deichert*. Cassel, bei Luckhardt. Pr. ½ Thlr.

in die Augen, und wir fühlen uns nun, nach Durchsicht dieser ganz artigen Tänze, höchst unglücklich, dass wir uns nicht auf der Stelle gen Wolfsanger (sehr schlecht bewandert in der Badegeographie, wissen wir leider nicht einmal, wo der Ort liegt) aufmachen können, um dort ähnlicher musikalisch-poetischer Empfindungen theilhaftig zu werden, wie der Verfasser, der durch dieses Werk gewiss nicht wenig dazu beitragen wird, jene Wasserheilanstalt in den Zug zu bringen. Wir geben in unserer Anzeige blos gewissermaassen das poetische Recept der hier gebotenen musikalischen Ergüsse; allein es wird hinreichend sein, um unsere Leser nach einem Werke begierig zu machen, um dessen Acquisition in der That die Verlagshandlung zu beneiden ist. No. 1. Galopade. „Wohlbehagen nach dem Morgenbade." No. 2. Galopade. „Schauer und Beben unter der grossen Douche." Eine sehr gehaltvolle Nummer, denn es kommt darin auch „Neubelebter Muth während des Ankleidens," ferner „Fröhliches Bewegen" und endlich „Gänzliches Wohlbehagen" vor. Was will man mehr?! Die folgenden Tänze sind leider in poetischer Hinsicht weniger reich ausgestattet. Unstreitig hat der Verfasser darauf gerechnet, dass die Badegäste, einmal in den Zug gebracht, sich selbst das Nöthige hinzudichten werden; allein sollte er nicht zu viel vorausgesetzt haben? Es möchte schwerlich ein Anderer oder Dritter auf gleich sinnreiche und characteristische Auslegungen verfallen, wie er selbst.

2) Mädchenträume. Walzer für das Pianoforte von *Gungl*. Berlin, bei Schlesinger. Preis 12½ Sgr.

Diese Nummer hätte eigentlich einer Dame zur Begutachtung übergehen werden sollen, denn wir können leider nicht aus eigener Erfahrung über „Mädchenträume" urtheilen, weil wir uns nicht entsinnen, je dergleichen gehabt zu haben. Indess wird es sich nicht übel nach diesen Walzern tanzen lassen — und Das ist am Ende doch die Hauptsache.

3) Heroischer Marsch in ungarischem Styl, für das Pianoforte von *F. Liszt*. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Die Themata dieses Marsches sind originell und characteristisch erfunden. Die Ausführung ist reich mit Passagen verbrämt. Der Vortrag des Ganzen setzt einen sehr tüchtigen Spieler voraus.

4) Deutsche Lieder für Piano allein von *C. Lührss*. Op. 10. No. 2. Preis 10 Sgr. „Wiegenlied" von *Rücken*. No. 3. Preis 10 Sgr. „Willkommen" von *Fr. Curschmann*. No. 4. Preis 10 Sgr. „Treu, süsses Mädchen, lieb ich dich" von *Marschner*.

„Paraphrasen" hat der Verfasser, der übrigens ein sehr tüchtiger Claviervirtuos sein muss, die hier von ihm in Anwendung gebrachte Behandlungsweise der bezeichneten Lieder genannt. Sind nun auch diese „Paraphrasen" so reich und üppig ausgefallen, dass man in ihnen die Originale kaum wieder erkennt, so hat doch der Verfasser brillante Clavierstücke geboten, welche bei Denen, die eine solche Behandlungsweise ihrer Lieblingslieder (die uns eben nicht sonderlich zusagt) leiden mögen, Beifall finden werden.

5) Transcriptions pour le Piano seul par *Th. Kullak*. Op. 6. Egmont. Berlin, bei Schlesinger. ⅚ Thlr.

Ein sehr reiches, aber auch sehr schweres Arrangement der Ouverture zu Egmont für zwei Hände. Wer die bekannten Liszt'schen der Beethoven'schen C moll-Symphonie u. s. w. bewältigt hat, mag sich auch an diesem versuchen, das übrigens mit grosser Geschicklichkeit durchgeführt ist. Wenn es Herr Kullak selbst in den gehörigen Tempi vorzutragen vermag, so haben wir allen Respect vor seiner Virtuosität.

6) Ire grande Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra Marie, la fille du regiment, pour le Piano composée par *Th. Kullak*. Op. 13. Pr. ⅚ Thlr.

7) Fantaisie de Concert sur des motifs de Preciosa de *C. M. v. Weber* pour le Piano seul composée par *Th. Kullak*. Op. 14. Preis 1 Thlr. Beide bei Schlesinger in Berlin.

Auch hier beurkundet sich Herr Kullak als ausgezeichneter Clavierspieler, der als Componist den Ton der Zeit vollkommen zu treffen wusste, in Hinsicht auf Pracht und Neuheit der Claviereffecte Keinem nachsteht, und auch wohl den Virtuosen ersten Ranges würdige Aufgaben zu bieten weiss. Es tritt da und dort bei ihm eine so eigenthümliche Kraft geistreicher Erfindung hervor, dass wir uns sehr freuen würden, wenn er, anstatt sein unverkennbares Talent an Modeartikel zu setzen, es einmal in einer tüchtigen Sonate oder einem Clavierconcert versuchte, Formen, an die sich seit Chopin gar kein Virtuos mehr zu wagen scheint. Dr. *K.*

Liederschau.

Von dem Liede verlangen wir vor allen Dingen eine ansprechende, fassliche, in sich abgerundete, in den Gefühlkern des Gedichtes eindringende und ihn wiedergebende Melodie, welche von der Begleitung nur unterstützt und getragen, nicht aber erstickt werden darf. Bei der Beschränktheit des Raumes, innerhalb dessen es sich grösstentheils bewegt, erscheint ein grösserer Reichthum und Umfang der Modulation in demselben in der Regel

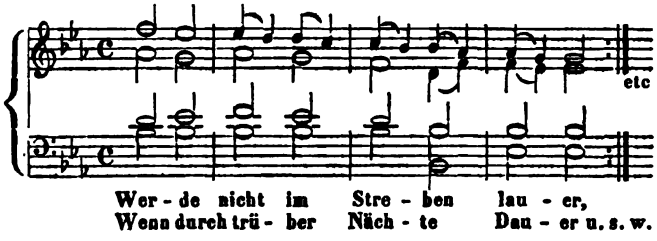
unstatthaft, und nur in ganz besonderen Fällen — da, wo etwa der Text einen grösseren Luxus der musikalischen Farbengebung und schärfere Contraste in denselben erfordert, — leidet jene Regel Ausnahmen. Wir haben gewiss nicht Unrecht, wenn wir behaupten, dass gerade die trefflichsten Lieder, die sich des allermeisten und dauerhaftesten Beifalls über den Wechsel der Mode hinaus zu erfreuen hatten, in Hinsicht auf Melodie die klarsten und fasslichsten, in Hinsicht auf Modulation die einfachsten, in Hinsicht auf Begleitung die ungesuchtesten waren. So unleugbar Dies nun aber auch ist, so wenig wird es doch von manchen Liedercomponisten in's Auge gefasst, und wir glauben vorzüglich in der letzten Zeit sehr häufig eine überschwellende Ueppigkeit in der Modulation bei auffallender Vernachlässigung des melodischen Princips wahrgenommen zu haben, welches nicht selten, anstatt als Hauptsache hervorzutreten, durch überwuchernde Schwülstigkeit der Begleitung und der Modulation völlig erstickt und in den Hintergrund zurückgedrängt wird. Wollten wir nun nach dem oben angedeuteten Maassstabe die unten verzeichneten Liederhefte beurtheilen, so würden wir kaum das eine und andere als musterhaft hervorheben können, ja über die meisten den Stab brechen müssen. Allein wir würden dann den Verfassern, die grösstentheils mit unverkennbarem Talente, mit Fleiss und Geschick gearbeitet haben, zu nahe treten und uns dem Verdachte eigensinniger Hyperkritik, grämlicher Krittelei aussetzen. Darum überlassen wir es lieber den Herren Verfassern selbst, die hier angezeigten Werke an jenem Maassstabe zu prüfen, und wenn sie das Tadelnswerthe und Verwerfliche erkannt haben, so werden sie sich dann von selbst gedrungen fühlen, es künftig zu vermeiden und, zur Sicherung eines allgemeineren, dauerhafteren Beifalls für ihre Kunstschöpfungen, dem Melodiösen, dem einfach Warmen, Wahren, Ungekünstelten und Ungesuchten zu huldigen, welches in jeder Kunst das Beste und Höchste, aber zugleich auch das Schwerste ist, zu welchem in der Regel nur das völlig durchgereifte Talent hinandringt, während gerade die unreifere Jugend im stürmischen Drange ihrer überschwellenden, ungezähmten Kraft am Leichtesten in die gerügten Fehler verfällt.

1) Sechs Lieder, gedichtet von *Otto A. Banck*, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung in Musik gesetzt von *Carl Banck*. 55. Werk. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 17½ Ngr.

Der Verfasser, der uns neuerdings wieder vorzüglich durch seine trefflichen Jugendlieder lieb geworden war, hat auch hier einfach Ansprechendes, grossentheils frisch und warm Empfundenes und dabei leicht Auszuführendes geliefert, und obgleich die Liedform durch ihn bereits sehr reichen und überwiegend glücklichen Anbau gefunden, so erscheint doch seine Kraft für dieselbe noch keineswegs erschöpft. Indess möchten wir ihm doch nicht rathen, sie nach dieser einen Seite hin zu lange und zu anhaltend anzuspannen, indem dies leicht frühzeitige Erschöpfung zur Folge haben dürfte. Die reichsten Talente im Fache des Liedes erhielten sich durch abwechselnde Versuche in anderen Kunstzweigen frisch und in steter Gesuchtheit beim Publicum.

2) Sechs geistliche Lieder für eine Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte, und zwei Choräle, in Musik gesetzt von *A. F. Anacker*. Op. 26. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Preis 17½ Ngr.

Das Feld des freien, geistlichen Liedes ist gerade noch nicht eins der reicher angebauten, und so werden die vorliegenden, welche den Geist gesunder, unerkünstelter Frömmigkeit athmen und in würdiger Form auftreten, den Anklang finden, den sie in der That verdienen. Die beiden angehängten Choräle haben uns ungleich weniger angesprochen, als die Lieder. Sie sind, dass wir es gerade heraussagen, total verfehlt. Wer wird in einem Chorale Stellen gut heissen mögen, wie folgende:



3) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Franz Comer*. Op. 33. Berlin, bei Ernst Krigar. Preis 17½ Sgr.

Hätten wir nicht bereits Hunderte von Liederheften in den Händen gehabt, so würden wir das vorliegende für ein ausgezeichnet gutes erklären; denn es fehlt nicht an melodischem Fluss und sonstigem guten Gusse. So aber begegnen wir gar mancherlei schon oft gebrauchter Wendungen u. s. w. Am Eigenthümlichsten erscheint das Lied No. 2 „Das letzte Glas." Sollte No. 3 „Lied eines Bettelmädchens" componirt werden, so musste es volksthümlich origineller geschehen. Gerade solche Lieder macht sich das Volk selbst am Besten. Im Texte dieses Liedes, so einfach er scheint, liegt ein tiefer, verzweifelnder Sinn versteckt, den der Componist nicht getroffen hat. No. 4 ist artig und glatt gesungen, No. 5 und 6 aber sind eigenthümlicher gehalten.

4) Sechs Gedichte von *Friedrich Ludwig*, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung componirt von *Louis Liebe*. Op. 2. Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. ⅔ Thlr.

5) Schwinge, Lüftchen! Gedicht von *Fr. Ludwig*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello. Componirt von *Louis Liebe*. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Alles ganz artig, fein und geschickt gemacht — aber fast durchgehends ein weitschichtiges, zerfahrenes, in's Blaue zerfliessendes Wesen in der Führung der Hauptstimme, welches zwar melodische Klänge, aber keine Melodie macht. Wollten die Herren Liedercomponisten doch einsehen lernen, dass auch das Lied seinen Periodenbau und eine gewisse innere thematische Haltung verlangt. Das rundeste Lied, welches der Verfasser hier gegeben, ist No. 5, „Beruhigung." In No. 5 „Ueberfahrt" scheint

uns ganz ohne innere Nothwendigkeit der Tact gewechselt, was der übrigen guten Auffassung des Gedichtes in so fern Abbruch thut, als es dadurch etwas Zerstückeltes erhält, was nicht als Gewinn zu betrachten ist, nicht einmal in der Ballade, in deren Bereich übrigens das Gedicht hineinstreift. Wenn nicht ganz besondere Textgründe einen Tactwechsel gebieterisch verlangen, ist stets das Lied in rhythmischer Hinsicht aus einem Gusse zu formen, der sich sehr oft auch da gewinnen lässt, wo er beim ersten Blicke mit Schwierigkeiten verbunden scheint. Will man schon ein kurzes Gedicht in Parcellen zerlegen, wohin soll man bei grösseren kommen? Die Musik hat so viele anderweitige Hilfsmittel, Contraste zu schaffen, dass man in ihr doch nicht ohne absonderliche Noth, was der Dichter in Einem Zuge gegeben hat, rhythmisch zertrennen sollte. Uebrigens hat uns das Talent des Verfassers mit Achtung erfüllt, und bei tieferer Kunstreflexion, bei welcher immer zunächst die Natur und tüchtige Vorbilder um Rath zu fragen sind, wird er sich selbst und der Kritik immer besser genügen.

6) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Lührss*. Op. 6. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Sogleich das erste Lied hat uns für den Verfasser eingenommen; noch mehr das vierte, wiewohl keines als werthlos zu betrachten ist. Er scheint ein tüchtiger Clavierspieler zu sein. Das ist schon für manche Liedercomponisten eine böse Klippe geworden. Das Lied No. 2 fängt gerade an, wie eine Clavieretude. Auch in No. 4 (sonst gut und frisch erfunden) und No. 6 macht sich die Begleitung zu breit, als wäre sie Herrin im Hause. Wer Liedercomponist sein will, muss den Claviervirtuosen zu vergessen suchen, damit des Guten nicht auf einmal zu Viel gethan werde.

7) Ein Ton voll süssen Klanges. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello (oder Horn) von *Ferdinand Brandenburg*. Op. 13. Dresden, bei Heydt. Preis ½ Thlr.

Dieses ganz durchcomponirte, gut gehaltene, nur an einigen Stellen durch zu lange Zwischenspiele allzu sehr zerdehnte Lied wird, wenn man dazu einen geschickten Violoncellisten gewinnt, einen günstigen Eindruck hervorbringen.

8) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Piano, componirt von *J. Matthieux*. Op. 18. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

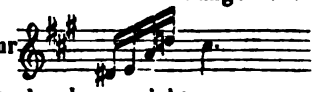
Das erste dieser Lieder „Es ist so still geworden," ein geistliches Abendlied, ist der Verfasserin wohlgelungen. Am Meisten in sich abgerundet ist No. 5, „Wolle keiner mich fragen!" Auch No. 2 „Am Ufer" und No. 4 haben uns angesprochen. No. 3. „Auf, wohlauf ihr Candioten" hätten wir aus der guten Gesellschaft hinweggewünscht. Die Griechen haben es um uns Deutsche neuerdings doch wahrlich nicht verdient, dass wir ihnen Lieder singen. Auch ist gerade dieses der Verfasserin am Wenigsten gelungen. No. 6 ist anfangs gut gehalten; allein von dem leidigen Tactwechsel an sinkt es zu sehr in das Gewöhnliche herab.

9) Sechs Gesänge für eine Singstimme mit deutschem und italienischem Text und Begleitung des Piano von *Ferdinand Hiller*. Op. 23. Livre I. „Gebet," „Ständchen" und „Volkslied." Preis ¾ Thlr. Livre II. „An den Mond." „Anrufung." „Der Wunsch." Preis ¾ Thlr. Berlin, bei Schlesinger.

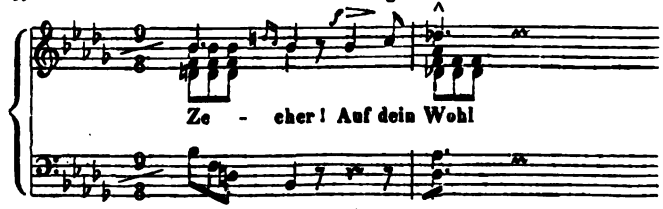
Das günstige Vorurtheil, mit welchem wir diese Hefte zur Hand nahmen, wurde durch wiederholte fleissige Durchsicht derselben bestärkt, obgleich wir den Verfasser nicht überall von einer gewissen gesuchten Ueberfülle der Modulation frei sprechen können, welche uns vorzüglich in dem sonst so trefflich angelegten Gesange „An den Mond" (diesen heut zu Tage von Dichtern und Componisten viel zu sehr vernachlässigten Trabanten unserer guten Mutter Erde) etwas gestört hat. Ganz vorzüglich angesprochen haben uns No. 2, „Das Ständchen des Schiffers," und No. 6 „Der Wunsch," während uns No. 3 „Volkslied" am Wenigsten zusagen wollte. Der Verfasser hat darin den Volkston nicht getroffen und die allzuhäufige Wiederholung des „o weh! o weh! wie drückt es mich im Herzen!" wird lästig. Sie schlägt leicht in's Komische um, das hier der Verfasser doch wohl schwerlich intendirt hat.

10) Drei Lieder („In's Herz hinein," „Ständchen" und „Frühlingstoaste") für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Carl Häser*. Op. 6. Cassel, bei Carl Luckhardt. Preis 12 Sgr.

Diese Lieder haben etwas Dilettantenmässiges, welches in einer gewissen Unbeholfenheit der Anlage, Gestaltung und inneren Haltung liegt, obwohl dem Verfasser melodische Erfindungskraft und Talent nicht abzusprechen ist. Sogleich in dem Vorspiele zum „Ständchen" erscheinen Tact drei und vier gegen die beiden ersten zu leer. Der Verfasser hätte sie durch Figuren, die den in den beiden ersten Tacten hervortretenden correspondiren und zu ihnen Gegensätze bilden, ausfüllen sollen. Die häufige Wiederholung der verbrauchten Figur



in Gesang und Begleitung ist durchaus nicht von angenehmer Wirkung. Am gelungensten ist das Lied No. 2 „Ins Holz hinein." In No. 3 ist folgende Stelle verwerflich:



Durch die wenigen Pausen wird hier der Eindruck der B dur-Harmonie keineswegs so verwischt, dass das Ohr sogleich darauf die volle Des dur-Harmonie verträgt. Der Uebergang musste besser vermittelt werden. Die Ausstattung sämmtlicher hier angezeigten Hefte ist übrigens lobenswerth. 10.

Nachrichten.

Göttingen. Ueber das von Herrn *Arnold Wehner* zum Besten des evangelischen Vereines der Gustav-Adolph-Stiftung veranstaltete Concert. — Die am 10. und 11. September d. J. in Göttingen Statt gefundene Hauptversammlung des evangelischen Vereines der Gustav-Adolph-Stiftung hat des Bedeutsamen und Erhebenden so viel gewährt, dass man erst jetzt, nachdem manche mehr äusserliche Eindrücke in den Hintergrund getreten sind, der unsichtbaren Kräfte sich klarer bewusst wird, welche, durch einen heiligen Eifer für die hohen Zwecke des Vereins, wie durch eine edele Mässigung, von der alle Mitglieder durchdrungen waren, belebt und geläutert, zum Heile des kirchlichen Lebens der Protestanten in Deutschland, ja zum Heile der protestantischen Kirche selbst, sich Geltung zu verschaffen wissen werden, aus und durch sich selbst. Es ist hier nicht der Ort, alles Einzelnen zu gedenken, wohl aber eines Kunstgenusses, welcher mit dem Feste in unmittelbarer Verbindung stand und die Feier auf eine so schöne and würdige Weise beschloss, dass wir noch mit innigster Freude daran zurückdenken; Herr *Arnold Wehner* aus Göttingen hatte nämlich zum Besten des Vereins ein Concert veranstaltet, welches einen Jeden, der mit den in Localverhältnissen liegenden Schwierigkeiten vertraut ist, in einem wahrhaft überraschenden Grade befriedigen musste. In Göttingen fehlt eine stehende Capelle, ja selbst nicht einmal für die nothwendigste Stütze eines Orchesters, für ein Quartett, sind aus öffentlichen Fonds Mittel gewährt; die meisten Mitglieder des Orchesters stellt der verdiente Stadtmusikus *Jacobi*, ausserdem besteht dasselbe aus verschiedenen Musiklehrern, Mitgliedern der Militärmusik und Dilettanten, welche so häufig wechseln, dass schon dadurch die ein jedes gute Orchester nothwendig bedingende Stetigkeit gänzlich fehlt. Verschiedene Gesangvereine, namentlich die des Herrn Musikdirector Dr. *Heinroth* und des Herrn Musiklehrer *Leuschner*, welche indess auch nur in selteneren Fällen zusammenwirken, machen die Aufführung von Vocalmusik leichter möglich. Es bekundet unter diesen Umständen einen nicht geringen Grad von Gewandtheit und Sicherheit, wenn Jemand in der kurzen Zeit von wenigen Wochen es möglich zu machen weiss, dem Publicum einen Kunstgenuss zu bieten, wie man ihn Herrn *Wehner* zu danken hat. Das Concert fand am 11. September in der Aula Statt; schon die architectonische Schönheit des Locals stimmte zu edler Freude, und Referent kann den Wunsch nicht unterdrücken, dass bei ähnlichen Gelegenheiten die Benutzung der Aula zu Concerten wieder gestattet werden möge, und gewiss wird es allgemeine Anerkennung verdienen, wenn man sich mehr und mehr überzeugt, dass die zunächst für die Vertreter der Wissenschaft bestimmten Räume nicht profanirt werden, wenn man auch der Kunst eine gastliche Stätte darin bereitet, und dadurch auch äusserlich diejenige Humanität manifestirt, welche der Kunst gleiche Achtung zollt, wie der Wissenschaft. —

Der erste Theil des Concerts war nur zu geistlicher Musik bestimmt, und schloss sich dadurch auf eine eben so schöne, als erhebende Weise an die Feier des Festes selbst; er begann mit der *Seb. Bach*'schen Bearbeitung des geistvollen, man möchte sagen: ächt protestantischen *Luther*'schen Chorals: „Ein feste Burg ist unser Gott." Kann man auch den unerschöpflichen Reichthum und die unendliche Kunst in der *Bach*'schen Bearbeitung, welche einem grössern Werke des unerreichten Meisters entnommen ist, nicht genug bewundern, so glaubt Referent dennoch, dass der Choral in seiner ursprünglichen, derben und ächt deutschen Einfachheit, in welcher Dichtung wie Musik auf eine so wundervolle Weise die Zeit characterisiren, in welcher der grosse Reformator, durch die Kraft des Glaubens seiner Unüberwindlichkeit und des Sieges seiner Sache sich klar bewusst, beide schuf, auf ein so gemischtes Publicum einen noch tieferen Eindruck gemacht haben würde. Hierauf folgte *Mendelssohn's* Ouverture zum Oratorium Paulus, an welche sich unmittelbar der Choral: „Wachet auf" aus demselben anschloss. War auch das Orchester durch mehrere fremde Künstler verstärkt, so vermochten sie allein doch nicht diejenige Begeisterung in die Aufführung zu bringen, welche die herrliche und kunstreiche Ouverture fordert und welche der Concertgeber so sichtlich zu erstreben bemüht war; namentlich fehlte gegen das Ende die so nothwendige Steigerung, um einerseits die Melodie des vorhin erwähnten, der Ouverture zum Grunde liegenden Chorals scharf hervortreten zu lassen, andererseits die Figuration der Saiteninstrumente so unterzuordnen, dass beide als ein organisches Ganze gehört werden. Mad. *Fischer-Achten* sang hierauf die ebenfalls dem Oratorium Paulus entlehnte Sopranarie: „Jerusalem" mit solch edler Einfachheit, dass man sich der innigsten Rührung nicht erwehren konnte; jenes, sanften Wellenbewegungen gleiche Anbauchen der den Blasinstrumenten, namentlich den Clarinetten und Flöten, gegebenen Accorde darf wohl nur von Mitgliedern eines ausgezeichneten, von der Schönheit der Composition ganz durchdrungenen Orchesters erwartet werden. Wahre Befriedigung gewährte die sodann folgende Aufführung des 42. von *Mendelssohn* in Musik gesetzten Psalms; die Chöre, aus 77 männlichen und 74 weiblichen Stimmen bestehend, gingen durchweg gut, ja zum Theil ausgezeichnet gut; Letzteres gilt namentlich von der ersten und vierten Nummer. Man kann sich kaum etwas Rührenderes und Ergreifenderes denken, als wenn in dem ersten Chore der Alt beginnt: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser" u. s. w. und dann der Sopran und die übrigen Stimmen in dieses Flehen nach dem Anschauen des Ewigen einstimmen; nicht leicht möchte die Noth eines gläubigen Gemüthes und die Hoffnung auf Erhörung in Tönen schöner ausgedrückt sein. Einen herrlichen Gegensatz bildet der vierte Chor: „Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott" u. s. w. In dem Unisono der Männerstimmen und in dem recitativartigen Gange der Melodie liegt eine unbeschreibliche Grossartigkeit, und doch wieder eine unendlich wohlthuende Weichheit. Der Schlusschor würde sicher einen noch grossartigeren Effect gemacht haben, wenn das Tempo noch bewegter und das Einsetzen der einzelnen Stimmen entschiedener gewesen wäre; Referent hat um so weniger Anstand genommen, Dies offen auszusprechen, als alle Mitwirkende von einem

so ehrenwerthen Eifer beseelt waren, dass es ihnen nur lieb sein kann, von dem Eindrucke Kenntniss zu erhalten, welchen das Ganze nach verschiedenen Seiten hin gemacht hat. Die Soli, welche Mad. *Fischer-Achten* und vier Dilettanten übernommen hatten, liessen kaum Etwas zu wünschen übrig; unter den Letzteren müssen wir Herrn Dr. *Kirchner* besonders erwähnen, den mancher Künstler vom Fache um seinen seelenvollen Vortrag, wie um seine schöne Stimme zu beneiden Ursache hat.

Die zweite Abtheilung wurde durch *Spohr's* Ouverture zu Jessonda eingeleitet; gewiss ward in Göttingen die herrliche Composition des gefeierten Meisters nie so gut aufgeführt. Herr *Arnold Wehner* spielte sodann *Mendelssohn's* Pianoforteconcert aus Gmoll, und bewährte darin eine bedeutende Fertigkeit, vorzüglich aber einen zarten und edlen Vortrag. Das Bestreben, in den Geist der Composition einzudringen und sie gewissermaassen zu reproduciren, machte einen sehr wohlthuenden Eindruck, und wies auf erfreuliche Weise darauf hin, wie weit verschieden das bei den gewöhnlichen Concertspielern übliche Glänzen mit der Technik von geistreicher Auffassung und ächt künstlerischem Spiele ist. Der Vortrag des Andante, wie aller zarteren Stellen war ausgezeichnet schön; im Uebrigen würde derselbe noch entschiedener und klarer gewesen sein, wenn das Orchester, mit der Composition genauer bekannt, die Freiheit des Spiels nicht oft zur Ungebühr gelähmt hätte. Besonderen Dank verdient Herr *Wehner* für die Wahl dieser geistreichen Composition, welche in Göttingen noch nicht zur Aufführung gebracht war. Die unzweideutigen Beweise allgemeinen Beifalls werden Herrn *Wehner* gezeigt haben, wie freudig und aufrichtig man jede ernstere Bestrebung anerkennt, und mit welcher Theilnahme man ihre fernere Ausbildung verfolgen wird. Das Concert wurde auf einem Flügel mit englischer Mechanik aus der rühmlich bekannten Werkstätte von *Wilh. Rittmüller* in Göttingen gespielt; auch dieses Instrument zeichnete sich durch einen überaus schönen, kräftigen und gleichmässigen Ton, so wie durch eine musterhafte Mechanik aus. Nicht genug ist das eifrige und ernste Streben des Herrn *Rittmüller* anzuerkennen, wodurch es ihm gelungen ist, dass seine Instrumente den besten englischen gleichgestellt werden und dabei um die Hälfte wohlfeiler sind. Nachdem Mad. *Fischer-Achten* eine Arie aus *Mozart's* Davide penitente gesungen hatte, spielte Herr *J. J. Bott* aus Cassel eine Fantasie von *Spohr* für die Violine; der junge Künstler bekundete darin seine bekannte Virtuosität; hierauf folgte ein geistlicher Chor: „Ave verum," componirt von *Arn. Wehner;* die Composition, durch schöne und natürliche Stimmenführung ausgezeichnet, zeugte von einem edlen, eiteler Effecthascherei fremden Streben, und erwarb sich, wie auch die vortreffliche Ausführung, allgemeinen Beifall. Den Glanzpunct des Abends bildete der hierauf folgende Chor: „Salve regina" von *Moritz Hauptmann*. Da weht ein ächt kirchlicher Geist! Da ist eine Versenkung, wie man sie jetzt kaum für möglich hält! Es ist dies eine Composition von unbeschreiblicher Schönheit, so edel, so einfach und ungesucht, dass sie nur den schönsten Werken früherer Jahrhunderte an die Seite gestellt werden kann. Hier zeigt sich die wahre Kraft und Schönheit der Stimmenführung; jede einzelne Stimme ist selbständig; diese Selbständigkeit ist aber eine bedingte, eine organische, sie wächst aus dem Ganzen und hat in ihm ihr Leben, sie gleicht jenen Bäumen, deren Zweige in üppiger Kraft sich wieder zum Boden neigen und neue Wurzeln schlagen. Hierin, wie überhaupt in der Form, hat jener Reichthum seinen Grund, der, zur Einheit werdend, das Kunstschöne bildet, wenn beide einer poetischen Idee entspringen. Die Ausführung, welche hin und wieder nicht ohne Schwierigkeiten ist, war eine gelungene zu nennen, und der ungetheilte und laute Beifall des gesammten Publicums zeigte, dass das wahrhaft Schöne von Jedermann, wenn auch nicht ganz begriffen, doch lebhaft gefühlt werden kann. — Herr *J. J. Bott* spielte sodann von ihm selbst componirte Variationen für die Violine über ein Thema von *Weber*. Räumt man auch mit Recht dieser Kunstform nicht mehr die Stelle ein, welche sie früher usurpirt hatte, so mag man sie sich doch immer gefallen lassen, wo es vorzüglich auf das Geltendmachen der Technik abgesehen ist, zumal wenn Jemand, wie Herr *Bott*, so viele gelungene Compositionen aufzuzeigen hat. Jene Variationen, welche eben so brillant, als schwierig und einem gemischten Publicum gegenüber sehr geeignet sind, mit dem Spiele zu glänzen, trug Herr *Bott* ausserordentlich schön vor, da Kraft und Reinheit nicht weniger ausgezeichnet waren, als die Sicherheit, mit welcher die enormsten Schwierigkeiten vollständig überwunden wurden. Den Schluss des fast zu reichen Concerts bildete ein Männerchor, welcher *Reichardt's* Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" mit grosser Energie vortrug.

Referent ist überzeugt, dass Jeder, der dem Concerte beiwohnte, in den Dank einstimmen wird, welcher Herrn *Wehner* in reichem Maasse gebührt; muss es ihm grosse Freude gemacht haben, den äusseren Zweck seiner uneigennützigen Bemühungen so vollständig erreicht zu haben, — denn seit vielen Jahren fand in Göttingen kein so zahlreich besuchtes Concert Statt, dass das grösste Local zu beengt wurde, — so muss es ihm noch grössere Befriedigung gewährt haben, der eigenen Kräfte sich so bewusst geworden zu sein; für einen Künstler vom Fache, welcher zum ersten Male in der Art öffentlich auftritt, dass er allein ein Concert arrangirt, die einzelnen Sachen einstudirt und dirigirt, ist es sicher von entschiedener Wichtigkeit, den Erfolg seiner Bemühungen kennen zu lernen. Herr *Wehner*, der, wie oben angedeutet worden, mit Schwierigkeiten der verschiedensten Art zu kämpfen hatte, hat sie auf eine so glückliche Art zu überwinden gewusst und so erfreuliche Zeugnisse seines Talentes zum Dirigiren gegeben, dass man ihm um so mehr Glück zu seinem ersten Auftreten wünschen darf, als man von seinem ächt künstlerischen Streben erwarten kann, dass er von der Grösse und Bedeutung der dem wahren Künstler gestellten Aufgabe zu lebhaft durchdrungen ist, um verkennen zu können, dass das Gegebene nur der Anfang zu noch schöneren und bedeutenderen Leistungen sein soll. —

Hamburg, im September. Wenn die Sommersaison auch im Opernfache nur wenig Neues gebracht hat, so

bot sie doch recht viel Interessantes und manches Vorzügliche. *Adam's* komische Oper: „Zum treuen Schäfer" ging im Juli mit Beifall in Scene. Ueber die Musik selbst noch erst ein Langes und Breites zu berichten, möchte wohl als überflüssig erscheinen, theils weil *Adam* hier durchaus nichts Neues bietet und seiner Art treu geblieben ist, theils weil von anderen Seiten die Oper in diesen Blättern mehrfach schon besprochen ist. Der Coquerel wurde mit entschiedenem Glücke von Herrn *Kaps* dargestellt, dem die Partie von *Cornet* einstudirt war und worin er eine gelungene Copie seines Lehrers lieferte. — Grosse Theilnahme fand die Aufführung der „Antigone" mit *Mendelssohn's* trefflicher Musik. Das Arrangement der Bühne war ganz nach dem Muster der Berliner eingerichtet und es zeugte die Zusammensetzung des Stückes überhaupt von grosser Sorgfalt der Regie. Die Ausführung war von Seiten der Schauspieler durchweg trefflich und namentlich ausgezeichnet Mad. *Lenz* — Antigone — und Herr *Grunert* — Kreon. — Nicht minder verdient die Ausführung der *Mendelssohn*'schen Musik gerühmt zu werden. Die Chöre lösten ihre Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit und das Orchester leistete unter der tüchtigen Leitung des Herrn Capellmeister *Krebs* so Ausgezeichnetes, dass auch der rigoröseste Kunstrichter sich befriedigt fühlen musste. Antigone wurde bis jetzt acht Male gegeben, die ersten vier Male bei stark besetztem Hause, und es ist somit leicht möglich, dass *Sophocles* gleich der Mad. *Birch-Pfeifer* sich die Tantième erwerben wird! Nicht ganz überflüssig möchte aber hiernach die Bemerkung sein, dass die einzelnen tadelnden Stimmen, die sich in hiesigen Blättern über die *Mendelssohn*'sche Musik haben vernehmen lassen, bei dem musikverständigen Theile des Publicums allgemeine Indignation erregt haben, und Dies um so mehr, weil jene es nur zu oft schon bewiesen haben, dass ihnen nicht allein guter Wille, sondern auch alle nothwendigen Kenntnisse abgehen, um in musikalischen Dingen ein Urtheil fällen zu können. — Wiederum neu einstudirt wurden „Guido und Ginevra" von *Halevy* und „Templer und Jüdin" von *Marschner* mit Herrn *Tichatschek* als Gast. — Beide Opern fanden keinen besonderen Anklang, wozu auch noch der Umstand beitrug, dass die Gesammtausführung keineswegs gelungen war. — Herr *Chrudimsky* vom Stadttheater zu Frankfurt am Main gastirte als Otello, Robert, Edgardo (Lucia di Lammermoor) u. s. w., fand aber einen getheilten Beifall. Die Stimme ist schön, seine Gesangmanier lässt aber noch viel zu wünschen übrig und die Darstellung ist zur Zeit noch unbedeutend. Dagegen hat Herr *Tichatschek* mit seinem Gastspiele wiederum das glänzendste Furore gemacht. Während sechs Wochen sang er fünfzehn Mal und stets bei fast überfülltem Hause. Seine diesmaligen Rollen waren: Robert (zwei Mal), Raoul (drei Mal), Rienzi (zwei Mal), Ivanhoe im Templer (zwei Mal), Eleazar in der Jüdin (zwei Mal), Georg in der weissen Frau, Masaniello, Tamino und Sever in Norma. Grosse Bewunderung erregte besonders die Ausführung der Partie des Rienzi in *Wagner's* gleichnamiger Oper und man schien allgemein erfreut über die vielen Schönheiten derselben, die man durch *Tichatschek's* meisterhaften Vortrag erst recht gewahrte. Die achte Vorstellung der Oper wurde zum Benefizantheile des Componisten als zugesicherte Tantième gegeben, und fand bei wiederum stark besetztem Hause Statt; es musste daher mit Recht auffallen, dass die Direction des Theaters die Oper während der Anwesenheit *Tichatschek's* nicht öfter vorgeführt hat. Die Ausführung der Oper bei dem Benefize des Componisten wird von einem hiesigen Kritiker als die vorzüglichste und gelungenste unter den bisher stattgefundenen bezeichnet und er bemerkt unter Anderem: „Die Gesammtdarstellung bewies auf erfreuliche Weise, dass man von dem Werthe des Werkes durchdrungen sei und von allen Seiten in möglichst guter Ausführung desselben seine Hochachtung vor dessen Schöpfer zu erkennen zu geben strebe. Jedenfalls ist dieses der schönste Lohn und die aufrichtigste Huldigung, die man dem schaffenden Künstler darbringen kann." — Augenblicklich gastirt hier Herr *Peretti* vom Stadttheater zu Cöln, der wahrscheinlich engagirt werden wird, da das Engagement des Herrn *Schmidt* als Spieltenors sich wieder zerschlagen hat. Als George Brown hat Herr *Peretti* gefallen. Er besitzt eine angenehme Bühnengestalt und zeigt viel Anlage zur Darstellung. Die Stimme ist für Spielpartieen ausreichend, bedarf aber noch der ferneren Ausbildung. — Der Violinvirtuos *Bazzini* war auch wiederum hier und hat zwei Mal im Stadttheater und ein Mal im Thaliatheater sich hören lassen. Beifall wurde ihm genug zu Theil, aber in pecuniärer Hinsicht hat derselbe leider sehr schlechte Geschäfte hier gemacht. — Dem. *Jazedé*, welche eine Anstellung bei der Leipziger Oper angenommen haben sollte, ist hier wiederum engagirt. Sie hat in den Sommermonaten in Wien und Berlin gastirt, aber ohne sonderlichen Beifall, und ist besonders von der Wiener Kritik sehr scharf mitgenommen worden. — Dem. *Evers*, unsere Prima Donna, wird nach Ablauf ihres Contracts — nächstes Neujahr — Hamburg wieder verlassen. Dem Wunsche der Direction nach einen dreijährigen Contract unter gleich glänzenden Bedingungen wie früher — 12,000 Mark Hamburger Courant Gage nebst zwei Monaten Urlaub, Benefiz u. s. w. — einzugehen, konnte sie nicht entsprechen, weil sie zum Frühjahre nach Italien zu gehen beabsichtigt und auch auf der Reise dahin schon Verbindlichkeiten zu Gastrollen eingegangen ist. In letzterer Zeit hat diese vortreffliche, talentbegabte und ächt dramatische Künstlerin besonders neben *Tichatschek* eclatante Triumphe gefeiert, namentlich als Valentine (in den Hugenotten) und Norma. — Zur nächsten Wintersaison werden folgende neue Opern vorbereitet: Sirene von *Auber*; Don Pasquale von *Donizetti*; Käthchen von Heilbronn von *v. Hoven*. Auch kommt wahrscheinlich eine dreiactige Oper von einem Mecklenburger, *v. Flotow*, zur Aufführung, wozu der talentvolle *Friedrich (Rieser)* den Text angefertigt haben soll. — —r.

Leipzig, den 15. October 1844. *Zweites Abonnementconcert*, Sonntag, den 13. October. Ouverture zu Leonore von *Beethoven* (C dur, No. 3). —. Scene und Arie von *Beethoven* (Ab, perfido), gesungen von Frau *v. Fassmann-Seckendorff*, königl. preuss. Hofopernsängerin von Berlin. — Concertstück für Pianoforte von *C.*

M. v. Weber, vorgetragen von Herrn *C. Reinicke* aus Altona. — Ouverture, Introduction, Scene und Chöre aus dem ersten Acte der Oper Alceste von *Gluck* (Alceste — Frau *v. Fassmann*). — Adagio und Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Prof. *Jansa* aus Wien. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur). —

Unter den vier Ouverturen, die *Beethoven* zu Leonore geschrieben, ist unstreitig die dritte die grossartigste und am Meisten dramatische; sie gibt ein vollständiges Bild von der Handlung des Stücks und fesselt stets auf's Neue das Interesse des Hörers, zumal wenn sie im Ganzen, wie im Einzelnen so schön, in einer solchen Vollendung vorgetragen wird, wie von unserem Orchester, wenn Jeder der Mitwirkenden, von dem hohen Geiste der Composition durchdrungen, alle seine Kräfte aufbietet, um eine der herrlichsten Schöpfungen des grossen Meisters auch würdig auszuführen. Dieses Streben war auch diesmal unverkennbar und wurde mit begeistertem Beifalle belohnt. Als eine Neuerung ist es uns aufgefallen, dass der in der Mitte der Ouverture wiederholt eintretende, die Catastrophe der Rettung verkündende Trompetenstoss auf einer Ventiltrompete geblasen wurde, durch welche eine allerdings wünschenswerthe grössere Sicherheit der Töne erreicht werden mag, andererseits aber, abgesehen von dem damit gewissermaassen begangenen Anachronismus, die characteristische Klangfarbe der kriegerischen Signale alterirt wird.

Seit einer Reihe von Jahren haben wir Frau *v. Fassmann* hier nicht gehört. Wir lernten sie früher auf hiesiger Bühne in den Rollen der Donna Anna, des Fidelio u. s. w. als eine treffliche Sängerin kennen, die, mit einer grossen, vollen Stimme ausgerüstet, vorzugsweise classischer deutscher Musik ein gutes Studium gewidmet hatte und darin fürwahr Ausgezeichnetes leistete. Von dieser soliden Bildung und von ihrem geläuterten Geschmacke gab sie auch jetzt erfreuliche Beweise. Freilich hat die Frische und leichte Ansprache des Tones, ja sogar der Umfang der Stimme etwas gelitten; das ist aber die Schuld der unaufhaltsamen Zeit. Sieben Jahre sind allerdings gar leicht im Stande, hierin Veränderungen zu bewirken. Und gerade mit den sogenannten grossen Stimmen ist es ein eigenes Ding. Sehr häufig gestatten sie weniger eine Cultivirung des colorirten Gesanges; vielmehr in ihrem Umfange, in der Fülle des Tones liegt Das, was Bewunderung erregt und Beifall erringt; nehmen diese ab, — und das geschieht oft nur zu bald, — so schwindet zugleich der hauptsächliche Reiz für den Zuhörer und es bleibt nur die Erinnerung an Schöneres. Andere Sängerinnen dagegen, die bei an sich geringeren oder wenigstens nicht so effectvollen Naturgaben durch Virtuosität oder fein nuancirten Vortrag, zuweilen auch durch einen eigenthümlichen Zauber ihres Organes sich auszeichnen, bewahren meistens diese Vorzüge länger und vermögen daher durch dieselben später, wenn auch die Jugendblüthe und die Frische der Stimme vorüber ist, immer noch das Ohr zu befriedigen. Nun wollen wir zwar damit nicht behaupten, dass das Verdienstliche der Leistungen der Frau *v. Fassmann* nur noch der Vergangenheit angehöre; allein ihre Stimme ist eben nicht mehr die, die sie war, und ihre Erfolge können sich daher auch mit denen einer früheren Zeit nicht messen. Dabei ist jedoch eine schöne Tonbildung und ein edler, würdiger Vortrag geblieben, bei dem wir nur in dem Recitative der *Beethoven*'schen Arie und in der *Gluck*'schen Scene einen gesteigerten Ausdruck des Schmerzes vermisst haben, und wenn auch die Stimme in der Höhe etwas schwer anspricht und dadurch in ihrer Reinheit zuweilen beeinträchtigt wird, so kann doch der metallreiche Klang der mittleren Töne eine schöne Wirkung nicht verfehlen. Jedenfalls war der Gesang der Frau *v. Fassmann* höchst interessant und erwarb sich den Beifall der wahren Kunstfreunde im vollen Maasse.

Herr *Carl Reinicke* aus Altona bewies durch fertigen Vortrag des *Weber*'schen Concertstücks, dass er während seines längeren Aufenthaltes in Leipzig wackere Fortschritte gemacht hat, und dass er eine solidere Richtung verfolgt, als viele Clavierspieler heut zu Tage. Wir haben im Laufe des letzten Jahres öfter Gelegenheit gehabt, ihn in kleineren Kreisen zu hören, und uns an dem rüstigen Streben dieses jungen Künstlers wahrhaft erfreut, der besonders durch schönen, gemessenen Vortrag *Mozart*'scher, *Beethoven*'scher und *Hummel*'scher Werke sich auszeichnet. Es ist gewiss kein Tadel für Herrn *Reinicke*, wenn wir die Ansicht aussprechen, sein Spiel eigne sich mehr für die Kammermusik, als zur Production im Concert; hier verlangt das grössere Publicum einen mehr hervortretenden, blendenden Glanz der Ausführung, und wenn ein Künstler, hierzu weniger Beruf und Neigung in sich verspürend, durch einfachere, aber gehaltvollere Mittel, wohin wir unter Anderem schönen Ton, solide Technik und eine geistvolle Auffassung rechnen, im engeren Cirkel verdiente Anerkennung sich erwirbt, so meinen wir, er könne dafür getrost den Ruhm opfern, der Menge zu imponiren. — Das schöne und brillante, nur etwas rhapsodische Concertstück von *Weber* ist, nachdem es unerklärlicher Weise lange Zeit nur Wenigen bekannt geblieben war, seit ungefähr acht Jahren von *Mendelssohn*, *Henselt*, *Liszt*, den Damen *Clara Schumann* und *Marie Pleyel* und vielen Anderen bald nach einander hier zu Gehör gebracht worden, und löste auch Herr *Reinicke* seine Aufgabe mit Glück und zur völligen Zufriedenheit des Publicums, so würde sein Spiel doch gewiss noch mehr Interesse erregt haben, wenn er sich ein anderes seltener gehörtes Stück zum Vortrage gewählt hätte. Mit aufrichtiger Theilnahme begleiten wir den bescheidenen jungen Mann auf seiner Künstlerbahn und sind überzeugt, dass sein ernstes Streben und seine Leistungen überall die Anerkennung sich verschaffen werden, die sie hier finden.

Verdienten Beifall erwarb sich Herr Prof. *Jansa* durch schöne, sichere und gewandte Verführung seiner wenig originellen, aber ansprechenden Composition, und gedenken wir vorzugsweise seines vollen, gesangreichen Tones.

Es ist wohl nicht leicht ein Instrumentalwerk gleich bei seiner ersten Aufführung von unserem Publicum mit so lebhafter Theilnahme aufgenommen worden, wie die C dur-Symphonie von *Fr. Schubert*; diese Theilnahme ist mit jeder Wiederholung immer mehr gewachsen und

hat sich endlich bis zu wahrem Enthusiasmus gesteigert. Wo fände man aber auch nächst den unerreichten *Beethoven*'schen Symphonieen eine solche Fülle von Geist, eine so reich fliessende Quelle der herrlichsten musikalischen Gedanken, und eine so entschiedene Originalität der Erfindung und Behandlung? Und wie wird durch gewandte, sinnige Verschmelzung der Gegensätze der empfängliche Hörer immer von Neuem angeregt und zu Entdeckung neuer Schönheiten hingeführt! Das dem ganzen Werke inwohnende fremd-nationale Wesen bei dem unverkennbaren rein deutschen Gepräge; das plötzliche Anknüpfen eines neuen Gedankens an den früheren, von dem er in Bezug auf Character und Rhythmus gänzlich abzuweichen scheint, mit dem er aber erst völlig ein Ganzes bildet; frappirende Accordfolgen und Ausweichungen, die den Fluss der Composition erst recht veranschaulichen; das Drängen und Treiben des ersten Satzes mit dem zurückhaltenden Character des zweiten Themas; das halb idyllische, halb kriegerische Andante; das tändelnde Scherzo mit seinem breiten Volksgesange; endlich der triumphirende Jubel des Schlusssatzes, der mit seinen Imitationen bald kecken Humor, bald den Preis des Höchsten verkündet — alle diese strengen Contraste, die fast an Paradoxen zu streifen scheinen, sind doch so wunderbar schön zu einem grossen Ganzen verbunden, ja sie bedingen sich gegenseitig dergestalt, dass man dem Genius, der diese eben so neuen wie trefflichen Materialien in seltener Vollendung zu einem Meisterwerke verarbeitete, die tiefste Bewunderung nicht versagen kann. Da ist wahres Leben, ächter Geist, der, seines gewaltigen Stoffes gebietender Herr, die Grenzen der Schönheit und Kraft erweitert, ohne sie zu überschreiten! In *Schubert's* wunderbarem grossen Es dur-Trio und seinem herrlichen Forellen-Quintett, Op. 114, ahnten wir ex ungue leonem, — und in der That, das ist die königliche Majestät des Löwen, die diese Symphonie schuf! —. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war eine vorzügliche und rauschender Beifall folgte jedem Satze. *L. R.*

Das Gesangfest in Bockenem.

Nach einer Pause von zwei Jahren trat der Lehrergesangverein im Fürstenthum Hildesheim unter der Festdirection des Pastor *Böttcher* in Imsen zum fünften Male am 3. und 4. September in Bockenem wieder zusammen. Auch hier wurde den Sängern von Seiten der wackeren Einwohner ein sehr freundlicher Empfang zu Theil, der sich durch viele festliche Laubgewinde und herzliche Bewillkommnung aussprach.

Die Zahl der Sänger war etwa 150, welche einen tüchtig gebildeten Chor abgaben. Bei den Aufführungen steht um so eher etwas Gelungenes zu erwarten, da bis auf Weniges den einzelnen Vereinen vom Gesangdirector, Conrector *Molck* in Peina, genau bezeichnet ist, was sowohl in der Kirche, als im Freien und an der Tafel gesungen werden soll. Die Festordnung war die frühere. Am 3., Nachmittags, grosse Probe, die meistens den Sängern zu lang wird, die aber um so sorgfältiger zu nehmen ist, da man sich hier nach langer Zeit zum ersten Male wieder findet, und nicht alle Vereine gleichartige Vorübungen gehabt haben. Dieses Mal machte die Instrumentalbegleitung mancherlei zu schaffen, da die Herren Musici aus zu verschiedenen Orten zusammengesetzt waren und nicht Alle gleichgestimmte Instrumente herbeibrachten, was einen bei Blasinstrumenten nicht leicht zu beseitigenden Uebelstand verursachte. Namentlich musste ein Fagott als ungehorsam und unverbesserlich sich ganz vom Kampfplatze zurückziehen.

Die Abendgesänge begannen 6 Uhr. Wenngleich diese genügend ausfielen, so war doch der Vortrag bei den Morgengesängen am anderen Tage frischer und lebendiger. Von *Molck* kamen dabei einige neue Lieder, bei Leibrock in Braunschweig erschienen, vor, von denen: „Mein Vaterland," „Nacht" und „Die Blume der Blumen" vorzugsweise ansprachen. Von *Enckhausen* wurden die bei unserem Vereine beliebten und gern gehörten Chöre: „Es gilt!" und „Im Frieden" auf's Neue vorgetragen. Von *Reissiger* gefielen ebenfalls die beiden kräftigen und schönen: „Blücher am Rhein" und „Der Sänger." Der „Studentengruss" von *Berner* schloss auch hier, wie bei anderen Gesangfesten, die Morgenlieder humoristisch ergötzlich ab.

Die Hauptaufführung war Mittags 12 Uhr in der Kirche. Der Choral: „Vom Himmel hoch, da komm ich her," wurde vom Dirigenten genau nach der ursprünglichen Melodie, wie sie sich bei *v. Winterfeld* (geistliche Lieder des Dr. *M. Luther*) findet und in einem etwas bewegteren Tempo, als gewöhnlich, genommen, wie in neueren Zeiten von mehreren Seiten es als ältere Singart gewünscht wird; aber die Sache fand bei den Geistlichen und Laien keinen Beifall. Referent hält auch dafür, dass diese Versuche zur Einführung solcher Singweise kein erquickliches Resultat geben werden. Bei der bemerkten Melodie waren nur geringe Veränderungen gegen die jetzige Notirung, und man möchte es leicht dahin bringen, dass diese eine Gemeinde auffasste; wer aber will mit Hoffnung auf Erfolg versuchen, die Melodie von *Luther*: „Ein feste Burg ist unser Gott," wie man sie bei *v. Winterfeld*, *Becker* und *Billroth* u. A. findet, bei einer Gemeinde wieder in ihre ursprüngliche Gestalt zurückzuführen? Man betrachte die Gemeinde nicht als einen geübten Chor; was diesem leicht ist, kann jene nicht durchführen, und wer versucht, künstlichen Rhythmus in den Gemeindegesang zu bringen, wird bald einsehen, dass Das unmöglich ist. Suche man nur bei einer Gemeinde zu erreichen, woran es noch an sehr vielen Orten fehlt, dass diese auf gewöhnliche Weise in meist gleichen Noten die Melodieen richtig und schön singe. Mag es sein, dass die Componisten die Melodieen anfänglich mit merklicher Tactbewegung und mit mancherlei Syncopirungen, vielleicht zuerst mit einem eigenen Kirchenchor, eingeübt haben; die Gemeinden haben nach natürlichem Gefühle Dies für sie nicht anwendbar gefunden und es beseitigt. Spätere Choralsammler haben die Melodieen so notirt, wie sie Eingang gefunden, und so lasse man es immerhin. Der Kirchengesang bei den Brüdergemeinden soll ausgezeichnet sein, aber das Choralbuch derselben hat auch nur die gewöhnliche Darstellung in meist gleichen Noten. Es ist Beweis, dass auch auf diese Weise, wenn nur sonst die Melodie richtig und

würdevoll genommen wird, ein auf Herz und Geist wirkender Gesang erreicht werden kann. Durch Anwendung künstlicher Rhythmen und durch volksliederartige Gesänge wird man schwerlich zu diesem Ziele gelangen. Dass im Allgemeinen die Kirchen leerer werden, als in früherer Zeit, daran ist unser Choralgesang in jetziger, guter Form wahrlich nicht Schuld, dazu tragen viele andere Dinge bei, die wir hier nicht weiter erörtern können.

Nach dem Chorale folgte ein Hosianna von *Enckhausen*, das durch seine musterhafte Durchführung des Hauptgedankens und durch guten Vortrag allgemein befriedigte. Noch kamen in der ersten Abtheilung vor der Choral: „Nun freut euch lieben Christen g'mein," mit gewöhnlicher Bewegung, und gefiel auf diese Weise; dann ein Hymnus von *Molck*, von den Sängern mit Sorgfalt vorgetragen.

Die zweite Abtheilung wurde durch einen Orgelsatz mit Posaunenbegleitung durch Herrn Schlossorganisten *Enckhausen* würdig eröffnet; dann folgte der 84. Psalm von dem Kronprinzen von Hannover, eine treffliche, im kirchlichen Style gehaltene Composition; der Choral: „Nun lob mein Seel den Herren"; der 11. Psalm von Dr. *Marschner*, ein gelungenes Kraftstück, das nur gefallen konnte; der Choral: „Was mein Gott will, geschehe allzeit;" und endlich die prachtvolle Hymne von *B. Klein*: „Preis, Lob, Ruhm." Die grösseren Partieen hatten Instrumentalbegleitung, welche zu letzteren beiden vom Dirigenten hinzugefügt war.

Nachmittags 3 Uhr versammelten sich die Sänger und Festgenossen zum frohen Mahle in einem geräumigen Zelte vor der Stadt. Auch hierbei machte sich das Festcomité, vorzüglich der Herr Bürgermeister Dr. *Buchholz*, sehr verdient. Bei keinem der früheren Gesangfeste dieses Vereins erfreueten die Tafellieder so, als hier, wozu das geräumige Local nicht wenig mit beitrug. Der Alfelder Seminarchor trug ausser anderen Sachen besonders einen Marsch von *C. Zöllner* mit Präcision und schönem Ausdrucke vor. Auch bei dem Liedertafelfeste in Hameln gefiel dieses Gesangstück ungemein und verdient es durch das darin wehende frische Leben. Erst spät trennte man sich und konnte in die Heimath die Erinnerung an einige sehr genussreiche Tage zurücknehmen. Gern stimmte jeder Festgenoss in die Worte *Luther's*: „Haltet Frau Musica in Ehren!"

Ankündigungen.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Octobers folgendes Werk, das die Beachtung aller guten Seminarien verdient:

Theoretisch-praktische Organistenschule.

Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminaristen und Präparanden.

Von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik am grossherzoglichen Seminar zu Weimar und Organisten an der Stadtkirche daselbst.

Subscriptionspreis bis zum Erscheinen: 1⅓ Thlr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Amerikanische Lieder

für das Pianoforte von

Carl Schnabel.

Op. 30. Preis 1 Thlr.

In London, Paris, Wien, Neapel und anderen Weltstädten ist diese Composition von Liszt und anderen grossen Clavierhelden in Concerten vorgetragen und mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommen worden.

Wohlfeile, beste und vollständigste Ausgabe

des berühmten und als vortrefflich anerkannten Werkes:

Cramer's

practische Pianoforteschule.

eine Anleitung, Schüler gründlich und schnell zu bilden, ohne sie zu ermüden, ist eben nach der sechsten englischen Originalausgabe mit vielen Beispielen vermehrt und verbessert erschienen.

Obige Ausgabe ist die vollständigste aller vorhandenen, sie enthält 129 progressive Uebungsstücke und Etuden mit Fingersatz und kostet nur 1 Thlr., wozu noch als Prämie unentgeldlich beigegeben wird:

Schuberth's

musikalisches Fremdwörterbuch,

eleg. geb. 74 Seiten stark. (Separat gekauft Preis ⅓ Thlr.)

Verlag von **Schuberth & Comp.** und zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Bräute von Venedig,**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur sind zur Auslieferung bereit und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich nur von dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Anerbieten. Ein junger Mann, der längere Zeit den Unterricht des rühmlich bekannten Herrn Hofmusikus *Reuther* in Carlsruhe auf der *Hoboe* genossen und von diesem, wie von anderen competenten Beurtheilern die besten Zeugnisse aufzuweisen hat, wünscht bei einer Capelle oder bei einem Theaterorchester in irgend einer bedeutenden Stadt eine Anstellung zu finden.

Die *Riegel- und Wiessner*'sche Buch- und Musikalienhandlung in Nürnberg vermittelt gerne beliebige Unterhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten October. № 43. 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Frankfurt. Biographie. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung dargestellt von *A. B. Fürstenau.* Op. 133. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Thlr.

Das vorliegende Werk wird durch ein Vorwort des als Gesanglehrer und Verfasser manches geistreichen Aufsatzes über musikalische Gegenstände rühmlich bekannten G. Nauenburg eingeführt, worin gar gute Gedanken über den Werth und die nöthigen Eigenschaften des ächten Virtuosen, über die Nothwendigkeit eines ernstlichen Studiums u. s. w. zu lesen und zu beherzigen sind.

Es ist heut zu Tage auch Mode geworden, die gesteigerte Virtuosität auf Instrumenten als den Verfall der musikalischen Kunst unbedingt herbeiführend zu schmähen und zu verwerfen. Herr Nauenburg hat Ursache, in der Einleitung zu einer Virtuosenschule diesen Vorwurf abzulehnen; denn wer möchte zu Erringung solcher Virtuosität auf irgend einem Instrumente rathen und beitragen, wenn er gegründet wäre? „Es mag zuweilen etwas Wahres daran sein," — sagt Herr Nauenburg, — „aber man darf dabei auch eine andere, weit höher liegende Wahrheit nicht verkennen. Die neueren Virtuosen haben nämlich nicht blos die Spielfertigkeit erweitert, nicht blos Tausende zu besserem, vollkommenerem Spiele befähigt, sie haben auch eine unendliche Menge musikalischer Ideen in Formen, Figuren, Griffen, Passagen, Sprüngen spielbar gemacht und so die Kunstwelt auch ideell bereichert." — Es thut wohl, wenn aus der gährenden verwirrten Masse leidenschaftlicher, oberflächlicher, viertel- und halbwahrer Ansichten unserer Tage zuweilen ein Gedanke hervortaucht, der das Wahre von dem Falschen scheidet und das Rechte trifft. In der That, wo wären Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Spohr's, Mendelssohn's und anderer grossen Meister Instrumentalwerke zu schaffen möglich gewesen, und also je zum Genusse der musikalischen Welt gekommen, wenn die Fertigkeit auf Instrumenten etwa auf dem Puncte stehen geblieben wäre, wo sie vor hundert Jahren gestanden? Und warum hat man die höchste Fertigkeit, die bis jetzt erschienen, die Paganini's auf der Violine, nicht verworfen? Weil er sie mit den höheren Forderungen der Kunst, dem Gefühlsausdrucke, zu vermählen wusste. Die gesteigerte Virtuosität ist gewiss kein Nachtheil für die Kunst. Wird sie zu blosen Seiltänzerkünsten verbraucht, so ist das ein Missgriff, der nicht in ihr selbst, sondern in dem geschmack- und poesielosen Gemüthe des Virtuosen liegt.

Um auf das Werk selbst zu kommen, so liegt die Absicht des Verfassers in dem Titel und in einem Theile der Vorrede. Die betreffenden Stellen darin lauten: „Dieses Werk enthält nicht etwa eine Umarbeitung meiner älteren Flötenschule, wodurch diese überhaupt entbehrlich gemacht wäre, vielmehr dient es letzterer, welche hauptsächlich für den Elementarunterricht bestimmt ist, zur Ergänzung, indem es vorzugsweise dem Bedürfnisse solcher Spieler abzuhelfen den Zweck hat, welche, bereits mit den Elementen des Flötenspiels vertraut, es zu einer höheren Stufe der Kunst zu bringen beabsichtigen." Und weiter: „Ich lege, damit dieses Werk den angegebenen Zweck möglichst vollständig erfülle, in demselben die Summe der Erfahrungen meines ganzen bisherigen Lebens nieder, und offenbare damit zugleich das ganze Geheimniss meiner Kunst bis in's kleinste Detail, indem ich — namentlich in Betreff solcher Theile des Flötenspiels, die sich einer verhältnissmässig sehr mangelhaften Cultur zu erfreuen (?) hatten — alle diejenigen Entdeckungen und Beobachtungen mittheile, welche mir bei langjährigen, ganz besonders diesen Theilen gewidmeten Studien zu machen vergönnt gewesen sind." Von einem Künstler, wie Herr Fürstenau, ist kaum nöthig zu sagen, er habe Wort gehalten. Referent wird daher das dargebotene Gute und zum Theil wahrhaft Neue nur kurz andeuten, den dadurch gewonnenen Raum aber für einige Puncte verwenden, deren genauere Erörterung dem Schüler beim Studium der trefflichen Anleitung nützlich werden kann.

Das Werk zerfällt in zwei Hauptabtheilungen. In der ersten, S. 1 — 7, gibt der Verfasser kurze Nachrichten über Vaterland und Alter unserer modernen Flöte, über den gegenwärtigen Culturzustand des Instruments (in Bezug auf Bau und Eigenschaften) im Allgemeinen, und insbesondere über die von dem königl. baierschen Kammermusikus Th. Böhm in neuester Zeit versuchte gänzliche Umgestaltung der bisherigen Flötenconstruction. Dieser gesteht Herr Fürstenau zwar leichte Ansprache und reine Abstimmung aller Accorde zu, verwirft sie aber im Ganzen. Gegen die angeführten Gründe jedoch liesse sich wohl Manches einwenden. So z. B. meint er, raube die bewirkte grosse Gleichmässigkeit der Töne, wodurch namentlich jeder Unterschied zwischen den sogenannten gedeckten und den übrigen Tönen aufgehoben werde, so

wie die ungemeine Stärke des Klanges, der Flöte ihre characteristischen Vorzüge, und erzeuge Monotonie, da doch deren eigentlicher Reiz und die Befähigung zum Ausdruck und zur Aufregung verschiedener Gefühle bis jetzt grössten Theils eben in dem Wechsel heller und stumpfer, so wie dem vorzugsweise herrlichen, sonoren Klange der oft anwendbaren gedeckten Töne begründet liege. Aber Gleichmässigkeit der Töne ist wie bei allen Sängern so bei allen Instrumentalisten das Hauptstreben, und niemals noch ist der Wechsel heller und stumpfer Töne, in der Stimme oder dem Instrumente selbst liegend, als ein Vorzug gepriesen worden. Die verschiedenen Ausdrucksnuancen müssen von des Künstlers Gefühl ausgehen und dürfen nirgends von Eigenheiten des Instruments abhängen, denn sonst dictirte dieses wenigstens in manchen Fällen die Nuancirung, und des Virtuosen Freiheit wäre dahin. Auch verlangt unser Verfasser, was er an der Böhm'schen Flöte verwirft, in dem Verfolge seines Werkes an verschiedenen Stellen von allen anderen Flöten. So will er §. 5 von einem guten Geböhre, dass es auf der ganzen Tonleiter den eigenthümlichen Flötenton in gleicher Reinheit, Festigkeit, Kraft und Zartheit mit Leichtigkeit hergebe. In §. 9 rühmt er an den Liebel'schen Flöten die herrliche Egalität, d. h. eine solche, die in der Beseitigung übelklingender Abstufungen besteht und der Flöte nur förderlich sein kann. Nach §. 13 brauchte Tromlitz bereits sieben bis acht Klappen, um seine Flöte vollkommen zu machen, besonders — um die stumpfen Töne den anderen gleich zu machen.

Auch die weiteren Einwände des Verfassers scheinen Referentem nicht haltbar; da aber überall in diesem Werke auf die Böhm'sche Flöte keine Rücksicht genommen worden, sondern Alles sich nur auf unsere jetzt gebräuchliche bezieht, so möge der Erfinder der neuen Construction ihre Vertheidigung selbst übernehmen, wenn er sie jetzt noch für eine Verbesserung hält.

Die meisten Aenderungsversuche hat man mit dem Mundloche angestellt. Es gibt ovale, runde, viereckigländliche und viereckige. Zu einem absoluten Resultate, welche Art darunter am zweckmässigsten sei, ist man aber bis jetzt noch nicht gelangt, da von dem Baue der Lippen so viel abhängt. Herr Fürstenau gibt der ovalen insofern den Vorzug, als sie für den Lippenbau der Meisten am geeignetesten scheint. Die Versuche, das Mundloch von anderem Stoffe, z. B. Elfenbein, einzusetzen, haben keine Vortheile gebracht.

Die Verlängerung der Flöte mit *b*, *a*, *gis* und *g* verwirft der Verfasser mit Recht, da die tiefe *g*-Bohrung die leichte Ansprache der Höhe erschwere. Dann hat auch jedes Instrument einen von der Natur ihm angewiesenen Umfang, durch dessen Ueberschreitung sein Character verletzt wird. Unter allen Flöten der Jetztzeit gibt Herr Fürstenau den Liebel'schen in Dresden den Vorzug, deren gute Eigenschaften er aufzählt, §. 9, welche Empfehlung gewiss nur aus der Sache hervorgeht, da Herr Fürstenau selbst sich keiner anderen Flöten bedient. Die §§. über Tonlöcher, Klappen, Mittelstücken, Pfropfschraube und Auszug, so wie über das Material zum Flötenbaue, theilen einzelne Verbesserungsversuche u. s. w. mit und sind jedenfalls interessant für jeden Spieler, dem es um eine etwas nähere Kenntniss seines Instruments zu thun ist. Darum aber sollte sich jeder Virtuose bekümmern, insofern eine solche Vervollkommnung des Instruments ein vervollkommnetes Spiel möglich macht und die genaue Kenntniss des Ersteren nachfolgende Künstler zu weiteren Forschungen, Beobachtungen und Versuchen darauf anreizen und befähigen kann. Welcher Unterschied zwischen einer Flöte vor hundert Jahren und einer jetzigen, und eben so einem damaligen und jetzigen Virtuosen darauf! Diese Fortschritte aber hat die Kunst Geistern zu verdanken, die neben der eigenthümlichen Kunstliebe auch noch eine materielle möchte ich sagen zu ihrem Instrumente hatten. Tromlitz, Quarz, Fürstenau u. A. ragen empor aus Hunderten der Virtuosen, dadurch, dass sie sich nicht blos mit dem Ueberlieferten begnügten, sondern weiter strebten und Erweiterungen und Verbesserungen fanden. Und damit ist diese ganze erste Abtheilung, wie sie der Verfasser gegeben, vollkommen gerechtfertigt, welche sonst, nur oberflächlich bedacht, überflüssig erscheinen könnte, da sie in unmittelbarem Verhältnisse zur Practik des Virtuosen nicht steht.

Die zweite Abtheilung behandelt die eigentliche Lehre vom Flötenspiele. Nachdem der Verfasser im ersten Abschnitte die Eigenschaften eines schönen Tones ausgesprochen, gibt er im zweiten, vom Ansatze, die Mittel an, wie ein solcher am Sichersten zu erlangen. Er verlangt die dem Anfänger am Schwersten zu erringende Art des Ansatzes, §. 27, 28, wo das Mundloch etwas auswärts gegen die Tonlöcher der übrigen Stücke zu liegen kommt; es ist aber unbedingt diejenige, die, wenn einmal durch Beharrlichkeit, öfteres Scalenblasen und fleissiges Experimentiren errungen, dem Spieler volle Gewalt über alle möglichen Modificationen des Tones und zwar in stets reiner Stimmung verleiht. Mit Recht warnt er vor der von Vielen gebrauchten Art des Ansatzes, wo das Mundloch weit einwärts zu stehen kommt, und entwickelt §. 30 alle die Nachtheile, die daraus entstehen.

Ungern vermisst Referent hier die Bemerkungen über Haltung des Kopfes, der Arme und des ganzen Körpers, die in Bezug auf Gesundheit des Spielers sowohl, als auch auf die äussere Erscheinung des Künstlers von grosser Wichtigkeit sind.

Die nun folgende Lehre vom Athemholen, dritter Abschnitt, ist vielleicht diejenige, welche in den Schulen für Blasinstrumente noch am Meisten im Argen liegt. Wohl findet man in einzelnen Beispielen die Puncte richtig angegeben, wo Athem zu nehmen sei, aber, hiess es bis jetzt und sagt auch unser Verf., „eine völlig erschöpfende Beantwortung der Frage wird nicht möglich sein, indem es zu verschiedene, von jeder Composition abhängende Fälle gibt, um für alle ausreichende Regeln aufstellen zu können.“ Vielleicht aber doch, wenn man nur das ästhetische Warum des Athemholens fest in's Auge nähme. „Als Hauptgrundsatz“ — sagt der Verf. — „ist anzunehmen, dass das Athemholen *auf* keinen schlechten Takttheil falle, der Moment dazu dem Tone, hinter welchem, nicht *vor* welchem es geschieht, abgezogen werde, und dass jede Periode, jeder zusammenhängende Gedanke in einem Athem vorzutragen sei. Wird Letzteres indessen dem Spieler der Länge wegen gar nicht,

oder nur mit Anstrengung möglich, so muss er sich nach den grösseren oder kleineren Theilen, den ganzen oder halben Tonschlüssen oder Einschnitten, welche den musikalischen Gedanken bilden, richten, und bei einem dieser Theile Athem nehmen."

So gestellt, ist die Hauptregel freilich zu beschränkt, da hier nur von Takttheilen die Rede, während namentlich die Strichar ten der musikalischen Gedanken gar oft auch bei Taktgliedern und Zeittheilen zum Athemholen nöthigen, wie die gegebenen Beispiele unsres Verf. selbst zeigen.

Die Anleitung zu diesem wichtigen Punkte des Flötenspiels könnte vielleicht in folgender Weise bestimmter gegeben werden:

1) Keine Periode, kein Satz, kein Einschnitt, überhaupt kein musikalischer Gedanke soll in seinem Flusse gestört, getrennt, zerrissen, er soll vielmehr stets so vorgetragen werden, wie ihn das musikalisch geübte Auge liest, weil, was den Fluss des Gedankens, unfehlbar auch seine Wirkung stört.

2) Die Hauptregel ist daher, dass man vorzugsweise Athem hole, wo es gar nicht bemerkt werden kann — in den Pausen.

3) Da aber nicht immer Pausen vorhanden, wo das Bedürfniss des Athemholens eintritt, so muss es alsdann an Stellen geschehen, wo der Fluss des Gedankens am Wenigsten dadurch gestört wird.

4) Dieses geschieht am Besten nach accentuirten Noten — seien es Takttheile, Taktglieder oder Zeittheile — indem man diesen von ihrem Ende soviel abzwackt, als nöthig, um neuen Athem fassen zu können.

Nimmt man hiezu speciell noch, was eigentlich schon in der ersten Regel mitbegriffen ist, dass man nirgends eine Strichart verletzen darf, so wird man damit für alle möglichen Fälle ausreichen. — Die mannigfaltigen Beispiele, welche der Verf. über das richtige Athemholen aufstellt, sind vortrefflich, und will man die eben versuchten Regeln daran halten, so wird man sehen, dass alle anderen überflüssig sind.

Die Bemerkungen über das Scalenblasen, vierter Abschnitt, beherzige der Schüler vor Allem, mache sich aber vorher mit den verschiedenen Applicaturen desselben Tones vertraut, ehe er daran geht. Dieser Abschnitt hätte daher später abgehandelt werden sollen. Indessen kam es dem Verf. in diesem Werke nicht auf eine stufenweise Ordnung an, da es für schon vorgeschrittene Flötenspieler berechnet ist, die sich die nöthige Ordnung und Eintheilung ihrer Uebungen selbst vorschreiben können.

Der fünfte Abschnitt über die Fingerordnung (Applicatur) ist so vollständig und reichhaltig noch niemals abgehandelt worden, weil noch Keiner so mannigfaltige Studien darüber angestellt, oder den feinen Sinn, so glückliche Entdeckungen darüber zu machen, in sich getragen hat. Dies wird einleuchten, wenn man bemerkt, dass der Verf. für die meisten Töne 5, 6 bis neun verschiedene Applicaturen aufgefunden hat. Es folgen darauf eine Menge Beispiele, in welchen gezeigt wird, wie und wo die verschiedenen Applicaturen am Zweckmässigsten zu brauchen sind.

Der sechste Abschnitt handelt von dem Gebrauche der Zunge. Die Bemerkungen, Beispiele und Uebungen über den mannigfaltigen Gebrauch derselben und Mischungen zu den mannigfaltigsten Stricharten sind vortrefflich. Zu bedauern bleibt aber immer, dass Herr *Fürstenau* die Doppelzunge übergeht, die er nie geübt und gebraucht. Er hält überhaupt nicht viel davon, weil man dem Spiele nicht genug Mannichfaltigkeit damit geben könne und des Künstlers Vortrag sich dadurch mehr zur Monotonie neige. Dies ist wohl wahr, wenn der Künstler sie zu oft gebraucht; aber dann ist es ein Missbrauch, der dem Mittel selbst nicht zur Last fällt. Eben so kann der Künstler durch zu öfteren Gebrauch der einfachen Zunge, überhaupt jedes Kunstmittels, monoton werden. Selten gebraucht und am rechten Ort ist die Doppelzunge von der glänzendsten Wirkung, namentlich in sehr schnellen Passagen, denen die geübteste einfache Zunge nicht nachzukommen vermag. Der Schüler nehme daher dieses Kunstmittel immer mit in seine Uebungen auf, wozu er in der *Drouet*'schen Flötenschule die beste Anleitung findet.

Bei den §§. vom Schleifen und von dem gemischten Gebrauche des Stossens und Schleifens, ferner (siebenter Abschnitt) von den verschiedenen Trillern nebst Trillertabelle, eben so (achter Abschnitt) von der Bebung, vom Klopfen, und vom Ueberziehen der Töne will Ref. der Raumersparniss wegen nur bemerken, dass sie noch niemals so ausführlich behandelt worden sind und des wahrhaft Neuen gar mancherlei bieten.

Auch die Lehre vom Vortrage im neunten Abschnitt ist in technischer und ästhetischer Hinsicht vortrefflich auseinandergesetzt. Das Beste und Wirkungsvollste hierbei muss freilich von höherer Hand in die Seele des Schülers geschrieben sein. Kann aber der Lehrer durch glückliche Andeutungen die dunklen Ahnungen in des Beginnenden Geiste erhellen, so ist Niemand geschickter dazu, als Herr *Fürstenau*.

Den Beschluss machen zwölf Uebungen über die vorgetragenen Hauptgegenstände, welche dann mit Pianofortebegleitung versehen sind, was auf die reine Intonation des Schülers, versteht sich bei einem stets rein gestimmten Pianoforte, von dem besten Einfluss ist.

Es bleibt nun, um den Werth des Geleisteten eindringlich zu zeigen, ein Wort über Herrn *Fürstenau's* Kunst, wie er sie in seinem Werke offenbart, zu sagen. Denn wenn Herr *Nauenburg* in seinem Vorworte bemerkt, dass der Name *Fürstenau* europäischen Ruf habe und seine Kunstleistungen längst die gebührende Anerkennung gefunden, so hat er freilich vollkommen Recht; wenn er aber deshalb es für zu spät erklärt, etwas über ihn als Virtuosen zu sagen, so möchte er nicht das Publicum vor Augen gehabt haben, für welches diese Schule bestimmt ist, das der Kunstjünger, von welchen schwerlich Einer unseren Virtuosen gehört hat. Da ich nun Herrn *Fürstenau* für eines der vollkommensten Muster eines ächten Virtuosen auf der Flöte halte, so glaube ich nichts Unzweckmässiges zu thun, wenn ich für Alle, die sein Werk benutzen wollen, sein Künstlerbild hinzeichne, wie ich es, früher selbst Virtuos auf diesem Instrumente, in einer Reihe von Jahren oft zu beobachten und in mich aufzunehmen Gelegenheit gefunden.

Herr *Fürstenau* setzt sein Instrument genau so an die Lippen, wie er in dem Abschnitt „Ansatz" beschrieben, und gewinnt dadurch nicht allein einen schönen, vollen und gleichmässigen Ton durch die ganze Scala, sondern auch zugleich eine solche Biegsamkeit desselben, dass er alle möglichen Modificationen des *F.* und *P.* in stets ungetrübter Reinheit zu durchlaufen vermag, welches auf der Flöte bekanntlich unter die schwersten Aufgaben gehört und nicht von vielen Virtuosen behauptet werden kann. Dass seine technische Fertigkeit ausserordentlich ist, versteht sich, aber sie zeichnet sich dadurch besonders aus, dass sie es nicht blos in den leichten Tonarten der Flöte, sondern in allen, auch den schwersten ist, wie davon seine Compositionen Zeugniss ablegen. In fast allen Tonarten gibt er die mannichfaltigsten Passagen, Stricharten, Triller, Trillerketten u. s. w. Und das fliesst und springt und sprudelt in heiterster Sicherheit und Leichtigkeit hervor. Denn nie wagt er etwas in seinen öffentlichen Kunstleistungen; was er gibt, das hat er vollständig in seiner Gewalt. Daher die künstlerische Ruhe, Rundung und Vollendung seines Spiels, die den Gedanken an irgend ein Misslingen niemals in dem Hörer entstehen lässt und den Genuss zu einem ächten macht. Bebungen, Klopfen, Ueberziehen der Töne, überhaupt Alles, was er in seiner Schule darstellt, steht ihm jeden Augenblick vollendet zu Gebote. Nur die Doppelzunge, wie schon bemerkt, gebraucht er nie, hatte aber, namentlich in seiner schönsten Periode, das Staccato mit einfacher Zunge zu einer solchen Schnelligkeit gebracht, dass viele Flötenspieler es für wirkliche Doppelzunge erklärten und ihm damit grosses Unrecht anthaten. Ist nun seine technische Fertigkeit gross und allseitig, so erhält sie die ächt künstlerische Weihe durch den reinen edlen Geschmack und durchgängig seelenvollen Vortrag. Nie legt er es auf blose Bewunderung halsbrecherischer Künste an, sondern stets richtet er sein Geschoss mitten auf's Herz, und alle Gefühle, welche in dem Wirkungsbereiche seines Instrumentes liegen, wachen auf und ziehen beseligend durch die Seele des Hörers.

Sagt man nun, dass dieser Künstler sein in der Vorrede gegebenes Versprechen, das ganze Geheimniss seiner Kunst bis in's kleinste Detail zu offenbaren, wirklich und vollständigst erfüllt habe, so weiss der Flötenspieler, was er zu erwarten hat und Ref. mit vollster Ueberzeugung ausspricht: ein Werk, das alle vorhandenen der Art weit übertrifft, selbst aber so bald wohl nicht übertroffen werden wird.

Nachrichten.

Frankfurt. Musik vom 24. Mai bis zum 30. September. Wollen Opern-Institute im deutschen Vaterlande nicht banquerott machen, so müssen sie der *Donizetti*-Manie genügen. Ausnahmen bilden solche, die ihr Publicum nicht ganz und gar so italienisirt haben, dass es nach so süsser Luxus-Speise nicht auch nach haltbarerer Nahrung Verlangen trüge. Unsere Opernverwaltung gehört in der That zu den wenigen Ausnahmen, denn *Guhr* hat es dahin gebracht, dass gediegene Musik, unbeschadet der Casse, noch Anklang findet, und die Opern der neuen Italiener, Franzosen und Deutsch-Franzosen nicht vollere Häuser machen, wie die von Mozart, Cherubini, Nicolo u. A. Der Erfolg der *Auber*'schen neueren Schöpfungen, da sie hauptsächlich auf verwickelte und spitzige Sujets gegründet sind, hängt mehr von glüklicher Besetzung und leichtem Spiel ab, als von der Musik selbst. Davon gab neuerdings die *Sirene* ein Beispiel, womit die Messe eröffnet wurde, und die, obgleich wiederholt, sich gewiss nicht halten wird.

Es gehört zu den Misèren unserer Ueberbildung, dass jetzt die Musik des Schauspiels bedarf, um ihre Rechte geltend zu machen. Es muss daher jeden wahren Musikfreund freuen, wenn solche Versuche scheitern. Doch darüber, dass die Tonkunst jetzt der Handlung zur Folie dienen muss, statt umgekehrt, einmal ein eigenes Capitel.

Opern von Gewicht waren Fidelio, Medea, Wasserträger, Aschenbrödel, Freischütz, Figaro, Entführung, Zauberflöte, Tell und das Opferfest. Auch schritt Antigone wieder über die Bühne, deren musikalischer Theil gewiss einer soliden Oper gleichzustellen ist. Mehrere dieser angeführten wurden wiederholt, welches meinen Satz, dass unser Publikum noch für Classisches empfänglich ist, rechtfertigen mag. *Kreutzers* Nachtlager und *Lortzings* Czaar und Wildschütz ziehen, so oft sie auch gegeben werden, und *Adams* Postillon, *Boieldieu's* weisse Frau, die Regimentstochter und Teufels Antheil werden immer freundlich aufgenommen. Wenn wir dazu nun noch die unvermeidlichen Norma's, Nachtwandlerinnen, Belisario's, Lucrezien nehmen, so haben wir einen kurzen und bündigen Ueberblick des Opernstatus der letzten vier Monate, woraus nur noch einzelnes vorzüglich Beachtenswerthes hervorzuheben ist.

Herr Gundy, auf welchen so grosse Hoffnungen gesetzt wurden, sang bis jetzt den Jäger (Nachtlager), den Czaar, Belisar und den Almaviva (Figaro). Hat ihn Kritik und Publicum rücksichtsvoll aufgemuntert, so wird es jetzt Zeit und Pflicht, ihn auf seine Fehler aufmerksam zu machen, damit er seine Vorzüge nicht überschätze. Herr Gundy besitzt, wie schon gesagt, die Hauptrequisiten zu einem dramatischen Sänger; aber wenn er nicht bald anfängt, diese Stoffe geistig zu beleben, so dürfte er sich vom Ziele mehr entfernen, als sich demselben nähern. Das Brennmaterial will den Funken. Trotz der gleichen Scala seiner sonoren Stimme fehlen ihm doch die Verbindungen und Uebergänge, fehlen ihm die Accente, die zum Herzen, zum Geiste dringen sollen, und jetzt schon sucht der junge Mann durch Forciren seines Organs zu zwingen, was natürlicher Kraft, oder durch Zärteln, was der Anmuth vorbehalten sein soll, der Pronunciationsfehler gar nicht zu gedenken. Es ist freilich schlimm, dass der Zustand unserer heutigen Bühne erfordert, dass man mit dem Sophocles statt mit dem A. B. C. anfängt, allein trotzdem kann sich ein poetisches Element zeigen und die Oberhand gewinnen über den Materialismus; trotzdem kann eine solide Schule mit der Praxis Hand in Hand gehen und über dieselbe herrschen. Die wenigsten Sänger von Bedeutung haben ihre Classen absolvirt, ehe sie ihr Amt auf

der Bühne angetreten haben. Natürlich wird nur von Denen gesprochen, die reussirt haben, nicht von den Tausenden, die spurlos zurückgesunken sind in das Chaos. Wir wollen herzlich wünschen, dass Herr G. die Sache bald ernster angreife, damit er zu den Ersteren gezählt werden könne!

Als unser Chrudimsky in Hamburg gastirte, drohte ihn Herr Perlgrund, ein anderer Hannibal ante portas, zu stürzen, denn sein Auftreten als Alamir war so eclatant, dass die Freunde Chrudimsky's zittern mussten. Es ist wahr, sein Vortrag, an geeigneten Stellen zart und feurig, und seine richtige Declamation imponirten dem Publicum, und sein Glück schien gemacht; aber wie hier noch immer ein jäher Beifallssturm bei dem ersten Auftreten gefährlich war, so auch bei Herrn Perlgrund. Er sang schnell nach einander den Gomez, Sever, Gennaro und Rafael d'Estuniga, wobei nach jeder Nummer sich der Enthusiasmus für ihn abkühlte und zuletzt in Gleichgiltigkeit überging. Was als tiefe Empfindung und dramatisches Feuer gepriesen wurde, hiess jetzt Affectation und Uebertreibung. So begegnen sich hier die Extreme sehr oft, wobei die vorschnelle Kritik nicht selten erröthen muss. Die Würdigung lag doch ziemlich in der Mitte, denn obgleich Herrn *Perlgrund's* Organ für anstrengende Partien nicht ausreicht, und er allerdings im seinem Eifer, sich Gunst zu erringen, zu weit geht, so sind ihm doch die Verdienste eines deutlichen, gefühlten und lebendigen Vortrags nicht abzusprechen.

Herr *Baldewein* aus Wien ist für zweite Basspartieen eine vortheilhafte Acquisition, da er eine gleiche und wohlklingende Stimme besitzt; wenn er nur mehr aus sich sich selbst herausginge. Aber er mag von Hass oder von Liebe singen, man glaubt es ihm nicht; und doch liegt es in der Gewalt eines jeden Künstlers, sich durch Studium und Vorstellung aufzuregen und anzufeuern, wenn ihm auch etwas Impassibilität angeboren ist. Namentlich gab er uns als Rocco (Fidelio) und Gessler Anlass zu diesem Urtheile. Als Vilac Umu (Opferfest) that ihm unser Publicum aber grosses Unrecht, denn so correct er auch seine erste Arie vortrug — der Sturm wollte sein Opfer haben. Hat einmal unser Publicum Neigung zum Zischen oder Applaudiren, so ist ihm nichts heilig, und es befriedigt dieselbe unter allen Bedingungen. Cortez, mit grosser Sorgfalt einstudirt, wurde durch Herrn *Chrudimsky* sehr gehoben. Die Titelrolle ist wie für ihn geschrieben, und nicht leicht mag mit ihm ein Tenorist in die Schranken treten können, der mit der epischen Auffassung diese Kraft, diese Ausdauer und dieses energische Recitativ verbindet. Offenbar eignet sich sein ganzes Wesen mehr für das erhaben Leidenschaftliche, als für die heitere Lyrik. Deshalb ist auch bedauert worden, dass *Neeb's* Cid, der hier zweimal hinter einander sehr gefiel, und worin *Chrudimsky* excellirte, ganz ohne Grund von unserer Bühne verschwand. Herrn *Caspari* mögen wir dagegen gern in *Mozart*'schen Opern und in Partieen, wie Georg Brown, Armand, Tonio (Regimentstochter) und ähnlichen hören, worin sein ächtes Tenor-Korn, seine hohe Stimmlage und ein warmer, oft recht feuriger Vortrag sich geltend machen können. Es ist noch nicht lange, dass er im ersten Tenor-Solo des Fischers (Tell) debutirte und darin gewissermaassen Sensation erregte. Jetzt ist er bis zu der Partie des Arnold avancirt, die ebenfalls zu seinen besseren gehört. In Gefühlspartieen, worin man nur die Arme auszustrecken und die Hand auf die Herzgrube zu legen braucht, um mit Glück auch Schauspieler zu heissen, ist dieser Sänger übrigens mehr an seinem Platze, als in der Conversations-Oper. Herr *Caspari* müsste bei einem tüchtigen Schauspieler in die Schule gehen. Mehr Gewandtheit im Spiel und weniger Süssigkeit im Ausdrucke des Gesanges, wie z. B. in der Partie des Elvin, und Herr *Caspari* würde, da er guter Musiker und wissenschaftlich gebildet ist, auf einer ungleich höheren Stufe der Kunst stehen. Da er von der hiesigen Local-Kritik auffallend vernachlässigt wird, zolle ich hiermit gern der Wahrheit diesen schuldigen Tribut.

Unser Bassist *Conradi* steigert mit jeder Partie die Gunst des Publicums. Seine besten Rollen sind in der deutschen Oper: Osmin, Sarastro, Figaro, Pizarro, Mafferu, Caspar, Mephisto; in der italienischen: Orovist, Georg (Puritaner), Sulpiz, Alfonso (Lucrezia); in der französischen: Bertram, Marcell, Gaveston, Pietro (Stumme), Tell; in der komischen: van Bett, Baculus, Leporello, Bijou (Postillon von Lonjumeau); in der Burleske: der Schuster (Lumpaci). Und wenn er dazu den Coriphäen in der Antigone gibt, so ist es kein Wunder, wenn er nach und nach unentbehrlich wird. Trotz der vielseitigen Verdienste dieses Sängers lässt er in Ansatz und Vortragsweise doch Manches zu wünschen übrig. Jener muss sicherer, diese weniger schleppend sein. So verlangt es wenigstens die Schule. Die Willkürlichkeiten der meisten Sänger aber, ihr Zurückbleiben hinter dem Orchester, ihr Cadenziren und Fermatisiren hat so überhand genommen, als ob es gar keine Dirigenten mehr gäbe, die über dergleichen Unarten zu wachen haben, nnd selbst die besseren Sänger sind nicht frei davon. Unsers *Conradi's* Gesang würde bedeutend gewinnen, wenn er sich diese Gegenstände zu Herzen nähme.

Weiter Hervorzuhebendes würde für diesmal nicht zu berichten sein, als dass unsere *Capitain* mit vielem Glücke die Nachtwandlerin wiederholt gesungen hat. Diese Partie gab unseren Gelehrten einmal wieder viel Stoff, das Gesicht in Falten zu ziehen, und sie schwankten lange, ob diese italienische Partie nicht ausser ihrer Sphäre liegen möchte. Das aber, worüber unsere Gesangschulen selbst noch nicht im Klaren sind, muss ein Publicum vollends confus machen. Da will man die Prima Donna von der Soubrette, und diese von der dramatischen, die tragische von der lyrischen Sängerin u. s. w. eng unterscheiden und trennen, als wenn wirklich eine solche scharfe Fachbegränzung möglich wäre. Man verwirrt die Begriffe mit Gewalt, und doch ist die Sache ganz einfach. Was in eines Sängers Stimme und Capacität liegt, kann er singen, mag die Partie heissen, wie sie will. So liegt diese Amina so ganz in der Kehle und Weise unserer *Capitain*, sie ist so zart weiblich gehalten, entwickelt dabei auch wieder so viel heiteres und tragisches Element, dass sie gerade wie für dieselbe geschrieben ist. Dass dies einfache Landmädchen am

Schlusse plötzlich zur Bravoursängerin (oder meinetwegen Prima Donna) ausartet, ist offenbar ein Fehlgriff gegen den Character der Rolle, mag diese Scene auch noch so sehr zu einem Puff für die meisten Sängerinnen geeignet sein. Fräulein *Capitain* wirkt in der ganzen Partie so drastisch, weiss durch Anmuth und den Ausdruck des Schmerzes so sehr zu rühren und zu ergreifen, legt überhaupt eine so tiefe Wahrheit in den Character, dass eine Mässigung der prahlerischen Bravura am Schlusse ganz an ihrem Platze ist.

Concerte in diesen Sommermonaten waren nur zwei. Das erste gab *Guhr* für einen wohlthätigen Zweck, worin er selbst das *Beethoven*'sche Quintett aus Es (mit Oboe, Clarinett, Fagott und Horn) und sein Schüler *Max Waldhäuser* eine Clavier-Fantasie von *Feska* vortrug.

Das andere Concert gaben die beiden kleinen talentvollen Geiger *J.* und *G. Hellmesberger*, und erregten allgemeine und verdiente Bewunderung. Beide Knaben, in der Schule ihres Vaters gebildet, der die allenthalben vernachlässigte Viola wieder zu Ehren bringt, da er sie meisterhaft behandelt, versprechen die kleine Anzahl solider Violinisten zu vermehren. Was uns am Meisten freut, ist, dass ihr höchst correcter Mechanismus, alle Nachäfferei verschmähend, ein getreuer Diener der Kunst, nicht aber ihr Usurpator ist. Sie spielten Compositionen von *Dancla*, *Kalliwoda*, *Mayseder* und *Vieuxtemps*.

Nun zu den Aufführungen der Messe. Schade war es, dass der Wundermann *Döbler*, der im Monate Juli seine Nebelbilder producirte, nicht auch noch um diese Zeit hier war, um die Verschwendung an heterogenen Erscheinungen auf unserer Bühne wo möglich noch brillanter zu machen. Ich behaupte, so lange Orchester existiren, sind solche Variationen nicht darin gespielt worden. Man muthe mir nicht zu, alle diese Dinge ruhig aufzuzählen. Es würde mir eben so wenig gelingen, als ich sie mit Ruhe geniessen konnte, da der nächste Eindruck den vorigen immer wieder verschlang. Der Punkt, um welchen sich Alles drehte, war jedenfalls das ambulante Kinderballet der Madame *Weiss*, welches nicht weniger als 14 Vorstellungen bei stets vollem Hause gab. Die 36 Mädchen von 6 — bis 14 Jahren (worunter jedoch ein paar mädchenhafte Knaben) tanzen aber auch wie die Elfen, und versinnlichen uns gleichsam die orientalischen Feenmährchen aus Tausend und einer Nacht. Ihr Erscheinen ist auf der Bühne so phantastisch-poetisch, wie prosaisch ausser derselben, was zwar nicht hierher, aber doch zur traurigen Geschichte unserer lustigen Cultur gehört. Die armen Kinder sind jedenfalls bewusstlose Opfer egoistischer Speculationen, und der Reiz ihres Anblicks wird ein gewisses wehmüthiges Gefühl, durch Ideenverbindungen nothwendig erzeugt, nie ganz verwischen können. Wenn man nun bedenkt, dass inmitten dieser Almacks-, Rococo-, Fahnen-, Schnitter- und Shawls-Tänze, dieser Polka's, Tarantellen, Mazurkas u. s. w. der ernstgrübelnde Schnellrechner *Dase* aus Hamburg Quadrat- und Cubikwurzeln auszog; dass ganze Opern, z. B. die Entführung, Wasserträger, Regimentstochter, Nachtlager, Norma etc., dass sentimentale Schauspiele, wie der lange Israel und burleske Operetten, wie der kurze Kapellmeister von Venedig, dass Quodlibets und Hampelmanniaden und auch wieder grosse Bruchstücke aus den Hugenotten, Robert u. s. w. zu Entreacts eingeschoben wurden; dass der herrliche Pianist *Leopold von Meyer* wie ein Meteor kam, siegte und verschwand; dass ein Herr *Charles* sich als Bertram blamirte, und ein Herr *Stark* aus Wien (ein zweiter Cäsar Gobbi) Duetten mutterseelig allein vortrug (hier Widrigkeit erregend, dort Furore machend); dass hier die Ouverturen aus Medea, Euryanthe, Oberon, Tell, Fanisca, Calif und Anakreon auftauchten aus diesen von einer gleichsam verzweiflungsvollen Hast gepeitschten Ton-Brandungen, und dass dort der greise *Alexander Boucher* (der napoleonische Geiger) wahrhaftes Mitleid erregte mit den tragikomischen Reliquien seiner verschwundenen Grösse — — dass dies Alles in vier Wochen nebst den selbständigen einzelnen Darstellungen der Oper und des Schauspiels auf einem einzigen Podium zusammentraf (der täglichen Proben nicht zu gedenken), so wird man gestehen müssen, dass es bei uns an Aufgeboten nicht fehlt, die Ansprüche unserer Messfremden zu befriedigen. Aber noch nicht genug! Während hier Thalia und Terpsichore ihre Füllhörner ausschütteten, hielten die Pianisten *Moscheles*, *Mendelssohn*, *Döhler*, *Jacob Rosenhain*, *Evers*, *Leopold von Meyer*, der Violoncellist *Piatti* und der Quadrupel-Hornist *Vivier* in den Salons einen wahren Congress; denn alle diese Pianisten und Fortisten befanden sich in der That wie verabredet hier *in loco*. Zu schildern, wie jeder Einzelne spielte, erlasse man mir, da der Wiederholungen kein Ende wäre. Kurz, sie begannen einen Wettkampf, worin jeder Letzte Sieger blieb. *Moscheles* gab, unter Mitwirkung *Mendelssohn's*, Concert in Mühlen's Sälchen, und gleich darauf *Döhler* und *Piatti*, worin sich *Hiller* und *Vivier* hören liessen. *Leopold von Meyer*, für uns eine neue Erscheinung, wird nächstens im Theater spielen und mich zu einem eigenen Bericht über ihn veranlassen, da dieser Virtuos in der That jetzt die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Besonders interessant war eine Soirée, welche *Hiller* auf seiner schönen Villa allen diesen Künstlern gab, wobei sich auch *Aloys Schmitt* und *Guhr* einfanden. Da unmöglich Alle spielen konnten, so musste das Loos entscheiden. Ausser diesen illuströsen Productionen fanden noch die kleineren Concerte des Guitarristen *Szepanowsky*, des Improvisators *E. Beermann* und der Sängerin *Sähr* statt, denen ich aber nicht beiwohnen konnte. Noch schwindelt mir der Kopf von diesem Ameisengewimmel der Tonkunst, noch sind meine Träume durch die Tripeltakte jener verwegenen Tänze beunruhigt, die wie ein wildes Heer durch meine Ohren zogen, und schon harren neue Genüsse im Hintergrunde, denn *Fanny Elsler* und die *Milanollo's* werden erwartet, Euryanthe und ähnliche Opern einstudirt. Die Musiker haben hier nur einen Wunsch, nämlich: *Guhr's* Nerven zu besitzen.

C. G.

Biographisches.

Der im achten Theile der Biographie universelle des Musiciens etc. von *F. J. Fétis*, Seite 109, befindliche

Artikel, das Leben und künstlerische Wirken von *J. P. Schmidt* betreffend, bedarf einiger berichtigender Bemerkungen und Zusätze, welche in dieser Zeitung, auf den Grund authentischer Mittheilung, eine um so geeignetere Stelle finden dürften, als *J. P. S.* seit einer Reihe von Jahren Mitarbeiter bei derselben ist. Geburtsjahr und Tag u. s. w. ist, wie auch der erste Musik-Unterricht, richtig angegeben. Von 1795 bis 1798 studirte *S.* die Cameralwissenschaften auf der Universität zu Königsberg, zu Lebzeiten der Professoren Kant, Kraus, Schmalz, Poerschke, Mangelsdorf, Schulz u. s. w. Am 5. Juni 1798 führte *S.* den von ihm componirten Prolog zur Feier der Huldigung des verewigten Königs Friedrich Wilhelm III. von *Ludwig von Baczko* im Theater, am 8. Juni 1798 eine im Auftrage der Freimaurerlogen von ihm componirte Serenate auf dem Schlosssteiche vor dem Könige und der Königin auf. Die komische Oper: „Der Schlaftrunk" von *Bretzner* war schon früher mit Beifall gegeben und wurde auch in Danzig aufgeführt. Im Herbst und Winter 1798 hielt sich *S.* in Berlin auf, wo er *Reichardt*, *Himmel*, *Hurka* u. A. m. persönlich kennen lernte. Da die vorherrschende Neigung zur Tonkunst den Jüngling lebhaft wünschen liess, sich derselben ausschliesslich zu widmen, so begab sich derselbe im März 1799 nach Dresden, wo er des würdigen *Naumann* lehrreichen Unterricht genoss und von diesem an den Vater *J. Haydn* empfohlen wurde. Da seine Eltern indess darauf bestanden, dass derselbe sich dem Beamtenstande widmen und die Musik nur als Dilettant treiben solle, so suchte *S.* eine Anstellung bei der Churmärkschen Kriegs- und Domainen-Kammer nach, bei welchem Collegium er im Mai 1801 Referendar, und nach zurückgelegtem Examen 1804 Assessor wurde. Bei der Translocation der Kammer als Regierung nach Potsdam blieb *S.* (ohne Gehalt) in Berlin zurück, bis er 1811, nach überstandenen Kriegs- und Familiendrangsalen, bei der K. Seehandlung auf's Neue angestellt, und 1819 mit dem (damals noch nicht so überhäuften) Hofrathstitel beehrt wurde. Im October 1822 begleitete *S.* den damaligen Präsidenten, jetzt Geheimen Staats-Minister *Rother* nach Verona, Florenz, Genua, Mailand, Venedig, Triest und Wien, besuchte nach dem Tode seiner Eltern zum letzten Male Königsberg 1819 bis 1820 und lebt seitdem in Berlin, öfters im Sommer das kunstliebende Dresden besuchend, wo in der katholischen Hofkirche zwei solenne Messen von *J. P. Schmidt* aufgeführt sind, wie auch seine Cantate Rinaldo von *Goethe* für eine Altstimme mit Chor, welche als eine Preis-Concurrenz-Composition von der k. Akademie der Künste zu Berlin das Accessit erhielt.

Ausser den angeführten Opern (unter denen die 4te nicht Théodore, sondern Feodore von *Kotzebue* heisst, deren Klavier-Auszug auch im Kunst- und Industrie-Comtoir von Kuhn 1812 erschienen ist) hat *S.* viele Klavier-Auszüge von Opern z. B. Armide von *Gluck*, *Catel's* Bajaderen u. s. w. und eine Menge 4-händiger Arrangements für das Pianoforte von Quartetten und Quintetten von *J. Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *Onslow*, Ouverturen, auch von den Pianoforte-Concerten in C dur und C moll von *Beethoven* und D moll von *Mozart* angefertigt. Für grosses Orchester hat *S.* eine Symphonie: „Mozart's Huldigung" componirt (welche in *Moeser's* Soiréen aufgeführt wurde), auch *Beethoven's* Septett und Sonate pathétique eingerichtet, und beschäftigt sich jetzt mit der Herausgabe *Joh. Seb. Bach*'scher Kirchenmusiken, von welchen drei bereits in Partitur und Klavier-Auszug bei Trautwein et Comp. edirt sind.

Feuilleton.

Auf der diesjährigen (zehnten) grossen Industrie-Ausstellung zu Paris hatten 181 Aussteller musikalische Gegenstände zur Schau gebracht, darunter 167 Fabrikanten von Instrumenten. Es waren 200 Pianoforte (von 89 Fabrikanten), über 100 Geigen, Bässe und Violoncelle, 120 Metall- und ebensoviele Holzblasinstrumente verhanden. Von neuen Instrumenten gab es sechs, darunter ein „Piano harmonomètre," „Piano tremolophone"; ein „Melo-" oder „Eolie-Courtier." *Pape* und *Pleyel* hatten achtoktavige Flügel geliefert; der Ersteré u. A. auch ein Pianoforte ohne Saiten (statt deren Metallplatten angewendet sind), sowie ein „Piano sténographe." Nach einem neuen Systeme hatte auch ein Herr *Guérin* einen „Pianographe" gebaut, wie jenes eine Vorrichtung, welche augenblicklich das, was man spielt, in Noten aufzeichnet (bekanntlich ein Problem, dessen Lösung schon mehrmals versucht worden, aber noch nicht recht gelungen ist). *Boisselot* hatte ein Pianoforte „mit willkürlich auszuhaltendem Tone" aufgestellt. —

Die zur Beurtheilung der Instrumente etc. niedergesetzte Commission bestand aus den Herren *Auber*, *Gallay*, *Habeneck*, *Savart*, *Seguier*. Es wurden 66 Ehrenbezeigungen an die Aussteller verliehen, darunter ein Kreuz der Ehrenlegion (an den Pianofortefabrikanten *Roller*), 12 goldene Medaillen (darunter an *Erard*, *Pape*, *Pleyel*, *Boisselot*, *Henri Herz*), 16 silberne, 37 bronzene. —

Interessant ist es, die Zunahme der ausgestellten auf Musik bezüglichen Gegenstände zu verfolgen. Bei der 5. Industrieausstellung im Jahre 1819 gab es 13 Aussteller von musikalischen Instrumenten; bei der 6., im Jahre 1823, waren es schon 37, unter welche 15 Medaillen vertheilt wurden; bei der 7., im Jahre 1827, betrug die Zahl der Aussteller 57; bei der 8., im Jahre 1834, zählte man 94, welche musikalische Instrumente (darunter z. B. auch ein Piano apythménolamprotérique), und 11, welche andere auf Musik bezügliche Gegenstände geliefert hatten; auf der 9., im Jahre 1839, stieg die Zahl der Aussteller auf 157.

Bemerkenswerth ist, dass sich unter den diesmaligen Ausstellern auch 18 Lautenmacher (Luthiers) befinden; die Laute scheint also in Frankreich noch ziemlich beliebt zu sein.

Musikfeste. Am 23. August feierten gegen 300 Lehrer des Regierungsbezirkes Düsseldorf ein Gesangfest in Unterbarmen. — Am 28. August fand das jährliche Sängerfest der nassauischen Lehrer statt. — Am 8. September wurde ein „erstes badisches Sängerfest" zu Karlsruhe im dasigen Hoftheater unter Leitung des Hofkapellmeisters Strauss festlich begangen. 500 — 600 Sänger aus den Städten Achern, Bruchsal, Bühl, Karlsruhe, Durlach, Ettlingen, Gernsbach, Heidelberg, Lahr, Mannheim, Mühlburg, Rastatt, Weinheim nahmen daran Theil. — In Darmstadt leitete Musikdirector Mangold ein Gesangfest im Zeughause, wozu sich über 600 Ausführende aus den Städten, Darmstadt, Mainz, Offenbach u. Giessen eingefunden hatten. Das Hauptwerk war *Händel's* Alexanderfest. — Das S. 620. d. Bl. erwähnte Gesangfest zu Werthheim hat am 9. September auf sehr gelungene und erfreuliche Weise Statt gehabt. 650 Sänger trugen unter Direction des Herrn *Lambinus* eine Auswahl der besten Männerquartette vor. Unter Anderen nahmen der bekannte Quartettcomponist *Eisenhofer* aus Würzburg und der Operncomponist *Heinrich Neeb* aus Frankfurt am Main daran Theil. — In Rödelheim feierten mehrere Gesangvereine am 15. September ein fröhliches Sängerfest unter Leitung des Candidaten *Buss* daselbst und des Componisten *Heinrich Neeb* aus Frankfurt. Besonders thaten sich der Bornheimer und Eschenheimer Verein hervor. — Zu Bernhofen am Rhein fand am 18. September ein Gesangfest der Lehrer aus den Aemtern Braubach und St. Goarshausen Statt.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **G. W. Niemeyer** in Hamburg:

Kiekem, Fr., Lieder und Gesänge. Op. 19, für Alt arrangirt mit Pfte. einzeln: No. 1. Ave Maria 6 Ggr. No. 2. Die linden Lüfte sind erwacht 6 Ggr. No. 3. Ich sass im Grünen 6 Ggr. No. 4. Du bist wie eine Blume 4 Ggr. No. 5. Mi Schatz ist ja schöni 4 Ggr.

Methfessel, A., 3 Gesänge für 2 Singstimmen mit Pfte. Op. 111. No. 1. Die Heimath 8 Ggr. No. 2. Ich denke Dein 6 Ggr. No. 3. Wettgesang 8 Ggr.

— — Dieselben complet in einem Hefte 18 Ggr.

— — Lied: „Sonst sprach ich fromm mein Nachtgebet" 2 Ggr.

Opernfreund, der kleine, Sammlung vorzüglicher Opern in einer Auswahl der beliebtesten Melodieen, als Handstücke für den ersten Unterricht am Pfte.: No. 4. Beatrice di Tenda. No. 5. Weisse Dame. No. 6. Romeo und Julie. No. 7. Don Juan. No. 8. Cola Rienzi. No. 9. Wilhelm Tell. No. 10. Freischütz. No. 11. Nachtwandlerin. à 8 Ggr.

Porten, J. v. d., 3 Lieder. Op. 5, für eine Singstimme mit Pfte. 8 Ggr.

Sammlung der beliebtesten Tänze und Märsche für Pfte. No. 8. Marsch No. 1, aus Cola Rienzi. No. 9. Marsch No. 2, aus Cola Rienzi. No. 10. Rienzi-Galop, von *Canthal*. No. 11. Hammonia-Polka. à 4 Ggr.

Schmitt, Jacques, 6 Etudes de Salon pour le Piano. Op. 321, No. 1, „Le Faucon," der Falke. 10 Ngr.

Schwencke, Ch., Rondeau brillant pour le Piano. Op. 16. 18 Ggr.

— — 3 Rondinos sur des thêmes de Rossini. Op. 22. 1—3 à 10 Ggr.

— — Variations sur un thême de Händel. Op. 24. 10 Ggr.

Zieger, J. B., „Lebewohl," Lied für eine Singstimme mit Pfte. Op. 18. 8 Ggr.

Gathy, A., Neues musikalisches Taschen-Fremdwörterbuch, enthaltend: die in der Musik am häufigsten vorkommenden Kunstausdrücke, Zeichen u. s. w. (Auszug aus dem musikalischen Conversations-Lexikon.) Miniaturausgabe in engl. Leinen geb. 4 Ggr. netto.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Alard, D., Ecole du violon, méthode complète et progressive à l'usage du conservatoire.

— — Fantaisie sur des motifs de Linda di Chamounix pour violon avec Acc. d'orchestre on de Piano. Op. 12.

Batta, A., Airs béarnais, chants des montagnes, pour violoncelle avec. Acc. de Piano.

Bertini, H., 2 Sonates pour Piano et Violon. Op. 152 et 153.

— — Fantaisie-Valse pour Piano. Op. 154.

Döhler, Th., 3 Mazourkas. Op. 53.

Hall, L., 3 Études de caractères. Op. 25.

— — Faintaisie brillante sur la Sirène. Op. 27.

Lindpaintner, P., Die sicilianische Vesper, grosse heroische Oper in 4 Akten von H. Rau. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten mit untergelegtem italienischen Texte von W. Häser.

Liszt, F., Grande Fantaisie sur Dom Sébastien de Donizetti.

Rosellen, H., Les 2 bijoux, 2 thêmes variés op. 67. No. 1 Bellini, Vaga luna, No. 2. Ballade de Ricci.

Rosenhain, J., Romance sans paroles, 3me cahier.

— — Polka de concert.

Sivori, C., Fantaisie-Etude pour Violon avec Acc. d'orchestre ou de Piano. Op. 10.

Thalberg, S., La Partenza, melodie.

Zimmermann, J., Méthode populaire de piano.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig ist erschienen:

Thalberg, S., Grande Fantaisie p. Pfte. sur Zampa, Opéra de Hérold. Op. 53. 1 Thlr. 5 Ngr.

Labitzky, Z., Montrose-Walzer. Op. 102. f. Pf. 2händ. 15 Ngr. 4händ. 20 Ngr., f. Pf. leicht arr. 10 Ngr. f. Orch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Beispiellos billiges Werk,

allen Seminarien zur Einführung angelegentlichst empfohlen:

Die Kunst des Orgelspiels

auf ihrem heutigen Standpunkte;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze aus 6 Lieferungen, à ⅓ Thlr., bestehend, wird bis Ostern 1845 vollendet sein. Da die Namen der resp. Subscribenten dem Werke vorzudrucken beabsichtigt wird, so bitte ich um zeitige und genaue Anmeldung.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung

von Orgelstücken ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte:

Orgelfreund,

Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter.*

Sechs Hefte dieses beliebten Werkes bilden einen Band. Fünf Bände, à 1 Thlr., sind bereits erschienen. Von dem ersten Hefte (à 4 Ggr.) des 6. Bandes kann in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf 6 Exempl. wird das 7. frei gegeben. Gefälliger Verwendung und Bestellung sieht entgegen.

Wilh. Körner in Erfurt.

Bei **A. Diabelli & Comp.**, Kunst- und Musikalienhändler in Wien, No. 1133, sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

Türkische Lieder

für das Pianoforte

von

Leopold von Meyer.

Op. 22. Machmudier. Air guerrier des Turques. 1 Fl.

Op. 23. Bajazeth. Air national des Turques. 1 Fl.

Diese Werke wurden in den Concerten des Componisten in Wien und London mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen.

Für Violin- und Violoncell-Spieler beachtenswerth.

Feinste raffinirteste **Colophonie**, deren Vortrefflichkeit viele der vorzüglichsten Kenner, worunter die gefeiertsten Namen, anerkannt haben, über welche unter Anderen der Violin-Virtuos Herr François Prume das unten angeführte Urtheil fällte, ist allein ächt zu haben bei

Bernhard Keil in Gotha.

Je reconnais la **Colophane** de Monsieur Bernard Keil à Gotha comme la meilleure que j'ai rencontrée jusqu'à présent.

Gotha, le 3 Septembre 1844.

Frs. Prume.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten October. № 44. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Braunschweig. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

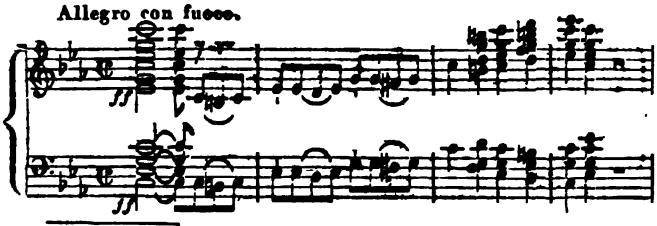
Il primo Amore. Fantasie pour la Flûte avec Accomp. de Piano, composée etc. par *G. Briccialdi.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Ngr.

Eine zärtliche, schmelzende Melodie als Thema, darüber zwei brillante Variationen, alsdann eine leidenschaftliche, interessante Cantilene, und darauf ein lebendiges Finale, gibt zwar keine Fantasie nach unserm deutschen Begriffe, aber gewiss ein dankbares Concertstück für den Virtuosen. Die Ansprüche an Fertigkeit sind nicht übertrieben, aber ein geschmackvoller und energischer Vortrag wird erfordert. Dann macht das Stück eine sehr angenehme und aufregende Wirkung.

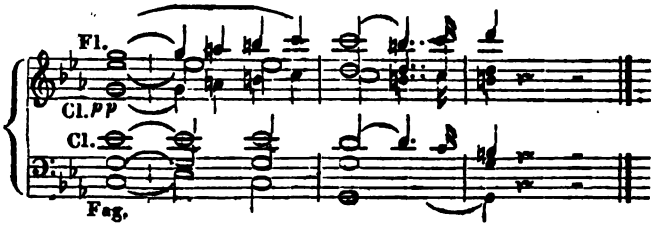
Deuxième Symphonie pour grand Orchestre, composée par Fr. Müller. Op. 54. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.

Wer sich in unserer mehr und mehr nach italienischem und französischem Klingklange schnappenden Zeit an die Composition einer Sinfonie wagt, der bekundet wenigstens ein Kunstwollen. Wem es aber gar gelungen, in solcher Zeit zwei Sinfonieen durch die Presse zu treiben, dem muss auch ein bedeutendes Kunstkönnen inwohnen. Denn vor dieser Gattung vielleicht allein noch halten Kritiker und Verleger vereint strenge Wacht, dass nicht der modernfrivole Geist auch ihrer sich bemächtige und sie entweihe. An sie heran dürfen sich die hinter der Schule weggelaufenen Modecomponistchen mit ihren gefühlsleeren, eleganten Phrasen nicht wagen. Dazu gehört eine allseitige Gefühlserregbarkeit und zugleich, um würdig auszudrücken, was sie dictirt, eine nach allen Seiten hin beharrlich durchgemachte und geübte Schule, vor welcher unsere jüngere geniale Generation oft bang zurückschreckt und ihr sobald wie möglich zu entrinnen sucht.

Der erste Satz vorliegender Sinfonie, Allegro con fuoco, C moll, C, beginnt mit folgenden vier wildzürnenden Takten:



Auf diese folgen vier flehend bittende:



Diese beiden und folgender später hinzutretende dritte Gedanke:

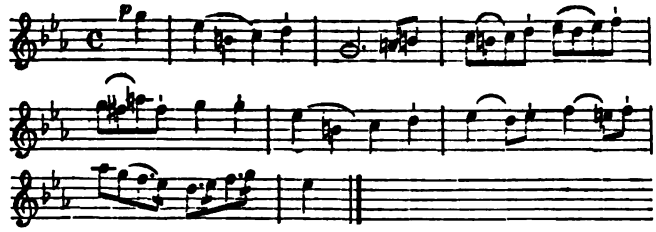
bilden den Inhalt des ganzen ersten Satzes, und es sind alle Perioden nur aus ihnen, bald einzeln, bald zusammen thematisch verarbeitet, gewebt.

Es ergibt sich daraus zunächst die technische und geistige Einheit des Satzes, welche durch eine gewählte, gewandte Instrumentirung, so wie durch pikante, aber stets natürliche Modulation belebt und vermannichfaltigt, und durch eine sonnenklare, vollendete Form, im Ganzen wie in jeder Periode für sich, fassbar gemacht wird. Die ganze Art und Weise der Darstellung und Fortführung ist ähnlich der *Spohr*'schen, aber als Kunstverwandtschaft, nicht als einseitige Nachahmung.

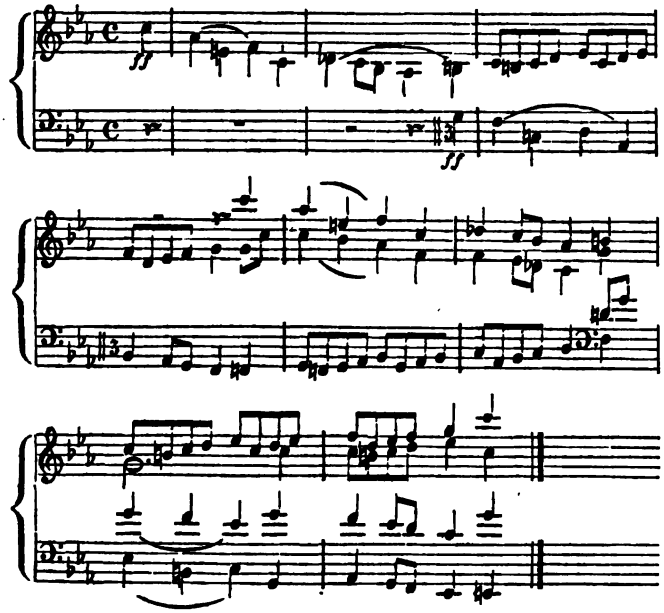
Wie nun in diesem Satze die sichere, gewandte Hand sich zeigt und lebenswarme Empfindung sich ausspricht, so auch in allen anderen Sätzen. Das Andante, As dur, 2/4, beginnt mit einer zarten anmuthigen Melodie der Violinen, hauptsächlich nur mit Streichinstrumenten begleitet, auf welche ein erregterer Fortesatz folgt; dann in der Dominante eine zweite, wenn nicht besonders originelle, doch gefühlvolle Melodie, und damit wieder das Material des ganzen Andante's, fortgeführt in verschiedenen Modificationen desselben Grundgefühls.

In den zwei ersten Theilen des Scherzo's, C moll, 3/4, scheint sich der Componist in die Gemüthslage einer Person versetzt zu haben, die den tieferen Seelenerregungen der beiden ersten Sätze zu entrinnen und sich in eine heitere Stimmung zu versetzen strebt. Man fühlt den heftigen Willen darnach; aber erst im Trio, C dur, erscheint die erstrebte freundlichere Stimmung, und erhält sich darin, bis die Repetition, hier, der Anlage des Ganzen nach, psychologisch richtig, in den alten Kampf zurückfällt.

Das Finale, Allegretto, C moll, 4/4, ist hauptsächlich aus dem ersten Thema:



und zwar mit grosser thematischer Kunst, gewebt worden. So sind z. B. die beiden ersten Abschnitte des Thema's im zweiten Theile zu einer kleinen Doppelfuge verarbeitet:



Soll Referent, nachdem er das Lobenswerthe, freilich nur sehr rhapsodisch, ausgesprochen, auch, wie Rechtens, die Schwächen des Werkes aufsuchen, so lassen sich diese in zwei Wünschen andeuten, welche der Componist bei künftigen Arbeiten in dieser Gattung vielleicht nicht ohne Vortheil dafür berücksichtigen möchte. Er suche erstens seine Thema's nach dem Ende zu in etwas fantastischere Situationen zu bringen, wie *Beethoven* dies in unerschöpflicher Weise verstand, und instrumentire zweitens seine cantabilen Sätze etwas mannichfaltiger. In dieser Sinfonie ertheilt er sie meist zuerst den Violinen, mit fast zu öfterer Verdoppelung durch die Violoncelle. Auch in dieser Beziehung zeigen die *Beethoven*'schen Partituren eine staunenswerthe Mannichfaltigkeit. Auf jeden Fall ist die Sinfonie der Aufmerksamkeit und Theilnahme aller für gediegene Musik noch empfänglichen Zuhörer werth, und sie sei den Orchestern hiermit bestens empfohlen.

Referent verbindet mit dieser kurzen Beurtheilung gleich die Anzeige von dem:

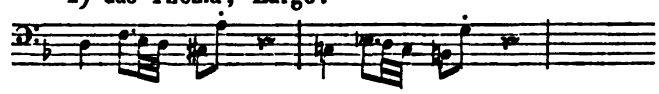
Concertino pour le Violoncelle, avec Accompag. de l'Orchestre ou de Pianoforte. Rudolstadt, chez G. Müller.

desselben Componisten, weil sie sich dadurch kürzer fassen lässt. Denn man braucht nur zu sagen, dass der Mann in seinem Wesen sich gleich bleibt und also auch in diese freiere und leichtere Gattung so viel gediegene Arbeit legt, als sich ohne Beeinträchtigung des Virtuosen damit vertragen will, um gleich zu wissen, was man im Hauptsächlichen zu erwarten hat. Einen ersten Concertsatz nämlich aus der guten Concertzeit, mit fest ausgeprägten und festgehaltenen Hauptgedanken, zwischen welchen dem Instrumente zusagende und dem Spieler dankbare Passagen hervorglänzen. Dass der Verf. seine Hauptgedanken nicht aus fremden Opern gebettelt, sondern Alles aus sich selbst genommen, versteht sich bei seiner dargestellten Sinnesweise von selbst.

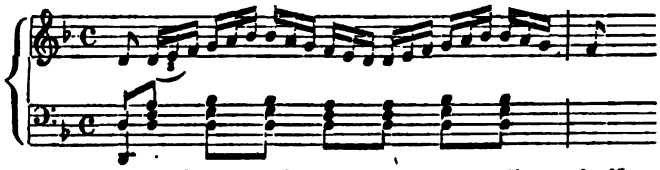
Troisième Sonate pour le Pianoforte par *Carl Evers*. 22stes Werk. Wien, bei Tobias Haslinger. Preis 2 Fl. CM.

Referent bedauert Herrn *Evers*, dass er dieses Machwerk eine Sonate nennen konnte. Gehört zur Sonate nicht mehr, als: eine ehrwürdige Einleitung, die stark nach Mozart schmeckt, alsdann eine phantastische Form à la Beethoven, die Herr *Evers* nur im Aeusseren begriffen hat, deren inneren Gehalt er aber gar nicht zu ahnen scheint, und handelt es sich blos um ein planmässiges Durchkneten der sich im Character ganz widerstrebenden Themata, welche, eines mittelalterlich, das andere neuitalienisch, von einer steifen Zopfpassage begleitet werden, so ist vorliegendes Werk eine Sonate. Es ist eine Zusammenreihung der heterogensten Gedanken, die, einzeln geschickt verarbeitet, eine Fantasie, ein Rondo und dergleichen hätten hergeben können. Als Beweis stehe hier:

1) das Thema, Largo:

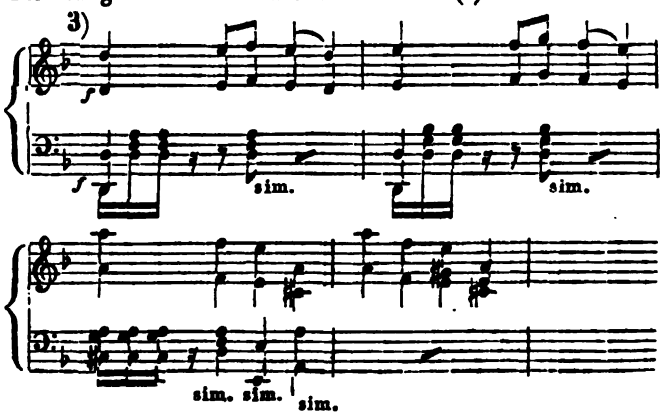


2) der Anfang des Allegro con fuoco:

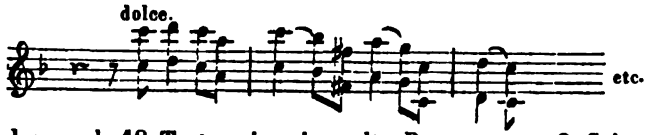


Diese Stelle, die an sich ganz gut wäre, dient als Vorbereitung dem muthmaasslichen Thema (?):

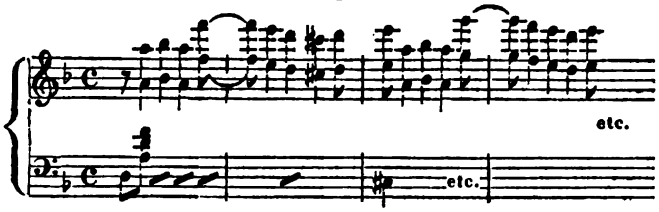
3)



und nun nach 16 Tacten kommt 4) das diesen Gedanken gänzlich fremde Liebesgewinsel:



das nach 18 Tacten in eine alte Passage von 2 Seiten übergeht. — Das Andante, ¾ Tact, Fis dur, schmeckt nach Robert der Teufel, der ²/₄ Tact im 9ten Tacte stösst Einen noch recht mit der Nase drauf. Ein Allegro agitato in der Art anfangend, wie die *ini's* und *etti's* auf der Bühne ihre wahnsinnigen Damen herausspaziren lassen:



ist wenigstens wirksam zu nennen. Solche Art Sonaten muss Ref. kräftig zurückweisen. Es scheint, als hätte Hr. *Evers* am Pianoforte fantasirt, jeden sich ihm darbietenden Gedanken aufgeschrieben, und dem Ganzen die Form einer Sonate gegeben, die ihm bei der Menge der sich einander widerstrebenden Gedanken ziemlich sauer geworden ist.

Duo Concertant pour Piano et Violon comp. par *B. Molique*. Op. 20. 3 Thlr. Schuberth et Comp. à Hambourg.

Dies schöne Duo wird nur für Wenige geschrieben sein, und diese werden dem sinnigen Componisten dafür wohl die Hand drücken. Auch Ref. thut dies in Gedanken; aussprechen muss er aber doch, dass er, trotzdem dass dies Gespräch zwischen Pianoforte und Violine interessant und geistreich ist, nach dieser Sonate unendlich abgespannt und ermüdet war. Der Gegenstand des Gesprächs ist ein zu ernster und düsterer, die Phrasen sind sehr gewählt; die Sprechenden scheinen fast genirt; jeder hütet sich, Etwas zu sagen, was von dem ernsten und wichtigen Gegenstande ablenken könnte, daher die Breite und beständigen Wiederholungen der Phrasen, wenn ihnen auch durch irgend eine Variation neues Interesse verliehen wurde. Man wünscht namentlich, dass der Componist zuweilen einen freundlichern und herzlichern Ton angeschlagen hätte. Dies hätte vielleicht das Gespräch kürzer erscheinen lassen und mich in eine weniger trübe Stimmung versetzt. Selbst das schöne Adagio, dem ich mich nochmals zuwendete, war nicht im Stande, mich herauszureissen. — Das Bildniss des werthen Componisten ziert das Titelblatt.

Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, comp. p. *G. Nottebohm*. Op. 4. Preis 2 Thlr. Leipzig, Peters.

Ein leichtes anspruchsloses Trio, dem wir nur gehaltvollere und wärmere Gedanken wünschten, denn anziehend fanden wir dieselben bei all' ihrer Einfachheit, namentlich im ersten Satze, wenn wir auch Frische vermissten. Auch die Arbeit ist dann und wann recht interessant, aber der junge Componist weiss nicht zu fesseln, er arbeitet zu oft auf einem unfruchtbaren Boden. In den übrigen Sätzen wird uns die Einfachheit noch auffallender und die Gedanken werden immer leichter wiegend. Ref. ist in Zweifel, ob er Hrn. *Nottebohm* zu ähnlichen Trio's aufmuntern soll oder nicht. Keine der drei Solopartieen weiss uns dauerndes Interesse abzugewinnen, denn auch Violine und Vcello sind nicht genug und nicht wirksam beschäftigt. Eine gute sangbare Cantilene vermissen wir durchaus.

---

12 Etudes expressives pour le Piano, par *Felix le Gouppey*. Preis 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Der Componist nennt dies Werkchen „Einleitung zu seinen bald erscheinenden Etudes de Salon." Dass der Componist Franzose ist und sich vorzüglich mit *Adam* genährt hat, lässt sich nicht leugnen, und dies wird auch das Einzige sein, was der Deutsche an einigen dieser Compositionen aussetzen wird. Die meisten sind recht hübsch und leicht, und, wenn sie auch nicht sämmtlich Studien genannt werden sollten, so sind sie doch hübsche Characterstückchen, die recht angenehm unterhalten. Gewöhnlich können wir nur No. 3 finden. Wir empfehlen diese Etuden, und wünschen, dass uns der Componist in seinen Salonetuden wieder gefallen möge.

Ueber die übrigen meist den nöthigen Modeartikeln angehörenden Klaviersachen, die alle mehr oder weniger Werth haben, braucht Ref. wenige Worte zu machen. Ihre Verfasser sind beliebt und verleugnen nie ihre Physiognomie. Wir heben daraus als besonders werthvoll hervor, als das Werk eines weniger bekannten Componisten:

Deux Sérénades pour le Pianoforte par *Ed. Roeckel*. Op. 11. Dresde, chez Meser. Preis 10 Ngr.

Es sind zwei sehr geschmackvolle, ausdrucksvolle kleine Stücke, die wir angelegentlich empfehlen. In No. 5 störte uns nur der 3te Tact in der vom 7ten Tacte vor dem Schlusse vorkommenden Ausweichung.

Prudent, Souvenirs de Schubert sur la Sérénade. Op. 14. Preis 2 Fl. Mayence, chez Schott.

Ein modernes Effectstück, dem wir trotz seines lockeren Bau's unsern Beifall nicht versagen können.

Döhler, Th., Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra „la Favorite" de Donizetti. Op. 51. Preis 1 Thlr. chez Schlesinger à Berlin.

Ein tüchtiges Salonstück in *Döhler'scher* Manier; uns kommt es etwas trocken vor, vermuthlich weil wir die Opernthemata nicht kennen und uns also nicht dafür genug interessiren.

Döhler, Th., Huitième, Neuvième et Dixième Nocturne. Op. 52. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr. Leipsic, chez Peters.

Ziemlich leicht und deshalb willkommen. Aber eine bedeutende Nüchternheit herrscht darin.

Voss, Charles, Fantasie élég. sur l'Opera „la Sirène". Op. 59. Preis 15 Ngr., und

Voss, Charles, Morceau burlesque de Salon. Op. 56. Preis 15 Ngr. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

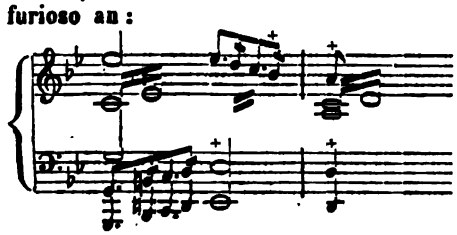
Zwei kurze der Salonmusik gewidmete Pieçen. Die Themata aus Auber's Sirene sind pikant und geschickt verarbeitet. Die letzte ist ein burlesker Tanz, der uns weniger anspricht. Beide Stücke erfüllen ihren Zweck und sind zu empfehlen.

Impromptus et deux Caprices sur des Melodies favorites de *Reber* par *Stephan Heller*. Op. 20. Hai Luli. Preis ⅔ Thlr. Berlin, chez Schlesinger.

Sehr anspruchslos, aber innig, und, vorzüglich gilt das vom zweiten Impromptu, interessant zu nennen.

Fesca, A., 1) Hommages aux Dames. Morceau à 4 mains. Op. 35.
— 2) le Désir. Morceau de Salon. Op. 36. Preis 20 Ngr.
— 3) Introduction et Rondeau espagnol. Op. 34. Preis 25 Ngr. Bronsvic, chez Meyer j.

Ersteres dürfen wir bei dem Mangel an neuen vierhändigen Stücken für den Salon willkommen heissen. Die Variationen sind nicht neu erfunden, spielen sich aber recht hübsch und sind dankbar. Auch ist für Gefühl gesorgt. Als Curiosität, was sich die jungen Herren jetzt Alles erlauben, führen wir den 3ten und 4ten Tact des Allegro furioso an:



In No. 2 ist das Andante sehr gesucht. Das Ganze wird jedoch Beifall finden. Eben so gesucht in der Modulation ist No. 3, wenn uns auch hier das Fremdartige mehr am Platze erscheint. Das Ganze ist sehr flach und unbedeutend. Nach Herrn *Fesca's* früheren Compositionen hatten wir Grund, etwas Werthvolleres zu erwarten.

Fantaisie et Variations de bravoure sur un thême de Bellini pour Violon avec Orchestre ou Piano, par *Ole Bull*. Op. 3. Schuberth et Comp. à Hambourg. Preis 2⅔ Thlr.

Die Introduction viel versprechend, aber wenig haltend, mit Recitativen, Tempo rubato, vielem französischen pikanten Modekram phantastisch gemischt, wie man das jetzt in Frankreich und Belgien liebt. Das Thema ist das bekannte aus den „Puritanern", die Variationen sind sehr brillant, das Ganze ist ein ungemein dankbares Bravourstück für Geiger ersten Ranges, wenn sie nichts Besseres vorzutragen haben. 16.

Nachrichten.

L. Spohr's Oratorium: „Der Fall Babylons," aufgeführt in Braunschweig am 29. September 1844.

Braunschweig, im October. Der Verein für Concertmusik, der sich vor einigen Jahren hier bildete, und welchem sich später, als willkommene Bundesgenossin, eine zahlreiche, vielleicht nur zu zahlreiche Sing-Academie anschloss, darf mit vollem Rechte das Verdienst in Anspruch nehmen, nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die Förderung der edlen Tonkunst in unserer Stadt gewesen zu sein. Der Verein, bei dessen Gründung sich der strebsame Dr. *Griepenkerl* besonders thätig zeigte, hat durch ein ehrenwerthes Streben, die musikalischen Kräfte Braunschweigs zu Aufführungen grosser und würdiger Werke zu vereinen, die dankbare Anerkennung der Kunstfreunde sich erworben. Seit einer Reihe von Jahren sind durch seine Anregung musikalische Aufführungen zu Stande gekommen, welche die grösste Theilnahme fanden und nachhaltig wirkten, von denen einige in der That als wahre Musikfeste bezeichnet werden können.

Ein solches erfreuliches Fest feierten wir hier in den letzten Tagen des Septembers; und wie denn überhaupt eine Feier, bei welcher die Tonkunst vorwaltet, recht eigentlich ein Fest für das Gemüth ist, so wurde diese gemüthliche Erregung diesmal noch bedeutend erhöht durch eine vaterländische Beziehung, die dem deutschen Herzen doch immer werth bleibt, wie schwankend und vereinzelt sich auch bei uns der Begriff vom deutschen Vaterlande gestalten möge.

Der Held unserer musikalischen Feiertage war *Spohr*, ein geborner Braunschweiger, und somit erscheint es denn wohl erklärlich, und wir meinen, auch nicht unrühmlich für uns, dass Alles, was sich auf dieses Fest bezog, in einem schöneren Lichte erschien und eine Weihe empfing, die sich unverkennbar den Ausführenden wie den Zuhörern mittheilte.

Dass man *Spohr's* neuestes grosses Oratorium: „Der Fall Babylons" zur Darstellung bestimmte, ein Werk, das in England eine so glänzende Aufnahme fand, in Deutschland aber, so viel wir wissen, noch nicht ausgeführt wurde*), darf man jedenfalls eine sinnige Wahl nennen, und sie bewährte sich auch im besten Sinne als eine glückliche.

Alle Vorbereitungen zu würdiger Ausführung des interessanten Werkes wurden mit Umsicht und Eifer getroffen, wobei sich vorzüglich Herr Assessor *Otto*, zugleich ein sehr intelligenter Dilettant, als belebendes Princip erwies. Es gelang, die Zusage *Spohr's* zur persönlichen Leitung seines Werkes zu gewinnen, und der Kurprinz war diesmal freundlich genug, dem Meister den erforderlichen Urlaub zu dieser Künstlerfahrt zu gewähren.

Die zahlreichen und zuweilen ziemlich schwierigen Chöre des Oratoriums wurden im Laufe des Sommers von den beiden Dirigenten der Singacademie mit sorglichem Eifer eingeübt; die Schwesterstadt Wolfenbüttel bot bereitwillig ihre disponibeln Kräfte zur Mitwirkung an, und da auch der hiesige Militärsängerchor eine Verstärkung von etwa 40 Combattanten sandte, so war es möglich, einen Gesammtchor von etwa 450 Stimmen zu bilden. Das Verhältniss der Stimmengattungen erwies sich

*) Wenn Ref. nicht irrt, so wurde das Werk von einem kleinen Gesangvereine in Breslau einstudirt, scheint aber nur eine Privat-Production gebildet zu haben.

(Seit dem Eingange dieses Berichts ist das erwähnte Oratorium am 28. October in hiesiger Themsekirche vom Themsechore zur Aufführung gebracht worden.) (*Die Redaction.*)

als ziemlich gleichmässig; nur der Alt blieb wohl, wenigstens der Wirkung nach, etwas in der Minorität: eine Erscheinung, die, oft bemerkt, schon durch den Character der Alt-Stimme motivirt wird.

Unsere wahrhaft treffliche Capelle verstärkte sich durch fremde und einheimische Künstler und Dilettanten so bedeutend, dass das Orchester über hundert Individuen zählte. Unter den fremden Künstlern bemerkten wir mit Vergnügen den ausgezeichneten Violinisten *Zimmermann* aus Berlin, und mit eigenthümlichem Interesse Spohr's Schüler *J. Bott* aus Cassel, bekannt als der erste Stipendiat des Mozart-Vereins in Frankfurt.

Die mehr oder minder bedeutenden Solo-Partieen des Oratoriums waren mehreren Mitgliedern der hiesigen Oper anvertraut, nämlich den Damen *Fischer-Achten* und *Müller*, so wie den Herren *Schmetzer*, *Fischer* und *Kahn*. Zwei Kunstnovizen, Fräulein *Heinze* und Herr *A. Gerstäcker* führten ebenfalls einige Soli aus. — Herr *Pöck*, der in den ersten Proben den Cyrus trefflich repräsentirte, wurde leider heiser, und musste theils durch Herrn *Wackermann* aus Quedlinburg, theils durch einen zufällig anwesenden Baritonisten, *Scherf* (wenn wir nicht irren), ersetzt werden; eine improvisirte Aushilfe, die dankbare Anerkennung fand und billigen Ansprüchen genügte.

Am 26. September traf *Spohr* hier ein und leitete noch an demselben Tage eine Chorprobe, die ein günstiges Resultat lieferte. Der werthe Meister sprach in verbindlichen Worten seine Zufriedenheit aus und ermuthigte dadurch die Sängergemeinde zu erhöhtem Eifer. Abends brachte die Liedertafel dem willkommenen Gaste eine feierliche Serenade, eine harmonisch-gemüthliche Declaration, die ihn lebhaft erfreute. — Nach mehreren Vorübungen fand in den Nachmittagsstunden des 28. Sept. die Generalprobe des Oratoriums mit den gesammten oben bezeichneten Kräften Statt. — Der ziemlich allgemein gewordene löbliche Gebrauch, bei so bedeutenden Aufführungen dem kunstliebenden Publicum zu gestatten, der Hauptprobe beizuwohnen, erwies sich auch hier eben so günstig, als er von dem Publicum freudig adoptirt wurde. — Die weiten Räume der schönen, durch Entfernung jeder Hemmniss von Bekleidung etc. fast zu sonor gewordenen Aegidienkirche waren angefüllt von Zuhörern, die mit gespannter Erwartung die imposanten, amphitheatralisch aufgestellten Massen sich ordnen sahen und mit lebhafter Theilnahme der Entwickelung des Ganzen folgten. Der gefeierte Componist, auf dem nun die Blicke der Ausführenden wie der Zuhörenden hafteten, leitete mit grosser Ruhe und Sicherheit die ihm anvertraute und vertrauende Schaar; er fand nur noch wenig zu erinnern; die Zuhörer hatten schon jetzt einen fast ungestörten Genuss, und selbst die Unterbrechungen und nöthig gewordenen Wiederholungen schienen nicht ohne Interesse für sie zu sein.

Der Erfolg der förmlichen und feierlichen Aufführung erschien also gesichert und bewährte sich vollständig.

Am folgenden Tage, Sonntags den 29. September, strömten von nah und fern zahlreiche Schaaren von Zuhörern herbei, und alle Räume der grossen, nur durch ihre einfach-würdevolle Architectur geschmückten Kirche, die wohl ein Auditorium von 3000 Personen fasst, waren fast überfüllt.

Referent hat bereits in diesen Blättern (m. s. No. 31 u. 32 dieses Jahrganges) eine motivirte und unbefangene Beurtheilung des geistvollen Werkes niedergelegt, und die Genugthuung gehabt, seine Ansichten über dasselbe durch den Erfolg einer imposanten und meist gelungenen Aufführung im Allgemeinen bewährt und durch vorurtheilsfreie Kunstverständige gebilligt zu sehen.

Es sei daher erlaubt, die Leser, die sich für das Werk näher interessiren, und es sind ihrer gewiss Viele, auf jene ausführliche Besprechung hinzuweisen.

Aber dennoch kann es sich der Berichterstatter hier nicht versagen, bei einzelnen Momenten des ausgezeichneten Werkes zu verweilen, die ihn besonders anregten, durch die lebendige Darstellung doppelt lebhaft ergriffen, und auch allgemein auf die Zuhörer einen ungewöhnlichen, nachhaltigen Eindruck machten.

Unsere in der Recension ausgesprochene Meinung über die Ouverture fanden wir in jeder Hinsicht bestätigt; die dort nicht erwähnte Benutzung der Militärtrommel in dem Mittelsatze, als Andeutung des soldatesken Princips, wirkt in der That drastisch; eine Discussion mit einigen kunstverständigen Freunden über die Zulässigkeit dieses profanen Instrumentes brachte nur ein schwankendes Resultat: der Referent glaubt nach seiner individuellen Ansicht die Frage verneinen zu müssen; vortrefflich instrumentirt und eben so ausgeführt, machte die Ouverture einen sehr schönen Eindruck.

Der erste Chor: „Gott unsrer Väter" ist eben so schön gedacht, als ergreifend in seinen Wirkungen, was bekanntlich nicht immer gleichbedeutend ist; die Ausführung war, bis auf einige Tonschwankungen im Eingange, eine lobenswerthe. Die schönste Wirkung der imposanten Stimmenmasse zeigte sich am Ergreifendsten in den ruhig getragenen, einfach fortschreitenden Accorden; die Nuancen, sowohl in der Steigerung als in der Zurückführung zum *Piano*, sowie dieses selbst, Alles gelang trefflich. Uebrigens müssen wir nochmals und ausdrücklich diesen Chor als eine Zierde des ganzen Werkes bezeichnen.

Herr *Schmetzer* sang die darauf folgende Arie mit schönem Portament; die Mischung der verschiedenen Rhythmen verleiht der etwas häufig modulirenden Cantilene ein erhöhtes Leben.

Der kräftige Chor: „Der Löwe ist vom Lager gesprungen" bildet in seiner doppelten Selbständigkeit, nämlich in Beziehung auf Singstimmen und Orchester, durch das mannhafte, ächt künstlerische Festhalten seines energischen Hauptmotivs, ein so abgeschlossenes Kunstwerk für sich, dass wir um so mehr bedauern mussten, die Ausführung nicht ganz nach unserem Sinne, und auch wohl der Intention des Componisten nicht vollkommen entsprechend zu finden. Der Chor wurde, um es mit einem Worte zu bezeichnen, nicht gut declamirt; das Thema trat nicht wort- und tonklar hervor. Das Auf- und Absteigen der Intervalle erschien nicht so fest, nicht so gesondert, wie es sein sollte —; hier musste jedes Uebersichen der Töne viel strenger vermieden werden; auch folgte der Chor dem lebhaft angedeuteten

Stringendo des Dirigenten nicht genug. — Dennoch machte der Chor eine so lebhafte Sensation, wie sein gesunder, kräftiger Bau sie verdient.

Was die Arie des Cyrus mit Begleitung des Männerchors betrifft, so wurden unsere Bedenklichkeiten, in Beziehung auf das genügende Hervortreten der Solostimme, wenigstens in dem vorliegenden Falle nicht ganz beseitigt. Wir hätten wohl gewünscht, die Arie von *Pöck* ausgeführt zu hören, der gerade in den Tönen excellirt, die hier vorzugsweise in Anspruch genommen werden. Sein Stellvertreter gab sich offenbar viele Mühe, von der wohl auch etwas zu starken Chorbegleitung sich zu isoliren. Er that aber des Guten zu viel, und das Extensive wurde fühlbarer, als das Intensive. — Einige glänzende Stellen machten sich indess vollkommen geltend. Das Ganze regt lebhaft auf und ist ein kraftvolles Characterstück: es erinnert wohl an eine ähnliche Scene in Jessonda, aber nicht zum Nachtheile der Cyrus-Arie.

Lebhafte Sensation erregte der stark besetzte, in kurzen eigenthümlichen Rhythmen einherschreitende Chor der persischen Krieger. Die kräftigen Stimmen unserer Militärsänger wirkten mit günstigem Erfolge. Hier machte sich wieder die Trommel mit ihrer hellen, kecken, unbeugsamen Eintönigkeit gehörig Platz. Die Wirkung? unläugbar! Das Princip? — zweifelhaft!

Der Chor der Juden, No. 13, that, namentlich nach der ungemein kräftigen, kriegerischen Demonstration, doppelt wohl. Die Ruhe und Innigkeit des schönen *Cantus firmus*, der dem Ganzen eine so edle Haltung gibt, gehoben von seiner sanft bewegten, durch rhythmische Steigerung belebten Einfassung, wirkt unwiderstehlich. Und wie schön berechnet und geführt ist der vierstimmige Solosatz! Wie köstlich wirkt sein Eintritt in so naher und doch so fern liegender Harmonie! — Der Vortrag dieses schönen, wahrhaft erquickenden Satzes war von allen Seiten ausgezeichnet.

Das Terzett No. 15 würde vielleicht durch zweckmässige Kürzung noch gewinnen, wenn wir auch anerkennen müssen, dass es vortrefflich geführt ist. Der Vortrag war trotz der oft sehr schwierigen harmonischen Combinationen correct und sicher.

Die Arie No. 16 wurde von der oben genannten Kunstnovize gesungen. Die Stimme hat einige sehr schöne Töne; der Vortrag war aber zu kalt, und die Intonation liess noch viel zu wünschen übrig.

Der Schlusschor der ersten Abtheilung machte eine wahrhaft grossartige Wirkung. Er wurde mit Feuer und Präcision ausgeführt; nur einige hohe Sopran- und Tenor-Eintritte erschienen theils etwas zagend, theils zu gewaltsam. — Der feurige, imposante Schluss vollendet und befestigt den schönen Eindruck des Ganzen.

Der zweite Theil enthält eine ungemein reiche, fast zu grosse Abwechselung der Scenerie. Wenn dadurch das Interesse an dem Fortschreiten der Handlung allerdings fortwährend angeregt wird, so ist auch nicht zu läugnen, dass aus demselben Grunde die Aufmerksamkeit zu sehr getheilt wird. — So schien sich auch das Resultat zu ergeben, dass dem gemischten Publicum der zweite Theil noch mehr zusagte, als der erste, während das eigentlich künstlerische Urtheil der ersten Abtheilung den Vorzug gab.

Im Ganzen genommen liess keine Nummer des zweiten Theils kalt; der Componist hat namentlich jedem Chor eine eigenthümliche Färbung gegeben, die geeignet ist, trotz des häufigen Scenenwechsels das Interesse an der Situation festzuhalten.

Der Chor der Hofleute (No. 18) hat viel Reizendes; nur tritt hier und da die Häufung der engen Intervalle zu sehr hervor, was bei den grossen Massen oft eine Unklarheit erzeugte, die durch das hochgewölbte Local, dem selbst ein Widerhall nicht fehlte, noch verstärkt wurde.

Der Doppel-Chor No. 20 gestaltete sich, gegen unsere Erwartung, sehr deutlich und gereichte den Ausführenden zu wahrem Ruhme.

Wie gern wir nun auch das interessante Drama in seinen einzelnen Scenen bis zu seinem Schlusse begleiteten, wir sind genöthigt, in summarischer Weise die Versicherung auszusprechen, dass die allerdings etwas gewagte, aber geistreich aufgefasste Scene am Hofe des Belsazar, welche durch die geheimnissvolle Flammenschrift herbeigeführt wird, im Zusammenhange gehört, und, wie es hier der Fall war, gut ausgeführt, von spannendem Interesse und ganz eigenthümlicher Wirkung ist. — Nur kurz können wir dann den günstigen Eindruck des lieblichen Quartetts No. 27 bezeichnen. Gern verweilten wir bei dem Chore der Juden, No. 28, dessen schönste Wirkung übrigens in seinen einfach gehaltenen Momenten liegt. In Beziehung auf den achtstimmigen Satz am Schlusse, wie volltönend auch seine Wirkung ist, müssen wir doch auf unserer in der bezeichneten Beurtheilung ausgesprochenen Meinung verharren, dass wir ihn nicht für einen strengen, achtstimmigen Satz erkennen können.

Die Vision (No. 29) wie die Arie (No. 30) zeigen beide, dass die Phantasie des Meisters durch so viele Schilderungen von Zuständen und Empfindungen keineswegs erschlafft sei. Sie zeichnen sich jedoch beide vorzüglich durch Anmuth und Zartheit aus, und erfordern namentlich eine höchst discrete Orchesterbegleitung, die auch vortrefflich ausgeführt wurde.

Im Schlusschore schienen alle Kräfte neu belebt; er wurde mit wahrer Begeisterung ausgeführt. — Einige Skeptiker, zu denen auch Ref. gehört, äusserten freilich den Wunsch, die Eingangstacte möchten eine weniger populäre Gestaltung empfangen haben, doch wurde auch dieser Einwurf durch den feurigen Gang des Ganzen bald beseitigt. Was den ungewöhnlichen Schluss betrifft (das grosse Werk endigt unerwartet im leisesten Piano), so muss Ref. gestehen, dass die dadurch hervorgebrachte Wirkung ihn ganz eigenthümlich ergriffen hat, und der sinnige Meister darf sich rühmen, einen leichteren Sieg verschmäht zu haben, um einen schwereren zu gewinnen.

Der ruhig-ernste, aber treffliche und biedere Meister hat uns längst wieder verlassen, aber sein ehrenvolles Andenken bleibt ihm für immer gesichert. Auch empfing er während seines hiesigen Aufenthaltes die

sprechendsten Beweise von inniger Hochachtung, ja von wahrer Verehrung.

Am Tage nach der Aufführung des Oratoriums fand noch ein grosses Concert Statt, dessen Glanzpunct *Spohr's* fünfte Symphonie bildete. Die Ausführung, vom Meister selbst geleitet, war eine ganz ausgezeichnete, und da man diese Symphonie als ein wahres Meisterwerk bewundern musste, so war es natürlich, dass sie mit wahrhaft stürmischem Enthusiasmus aufgenommen wurde.

Al.

Leipzig, den 26. October 1844. Drittes Abonnement-Concert, den 24. October. — Ouverture zu der Tragödie *Hakon Jarl v. Oehlenschläger*, componirt von *P. E. Hartmann* aus Copenhagen (neu, unter des Componisten eigener Direction). — Arie aus der Oper Mitrane von *Abbate Francesco Rossi*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*, königl. belgischer Kammersängerin. — Concertino für die Clarinette von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Landgraf*. — Scene und Arie aus la donna del lago von *Rossini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Introduction und Variationen für die Oboe von *Griebel*, vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Finale aus Zemire und Azor von *Spohr*. — Symphonie von *Mozart* (C dur mit der Schlussfuge).

Herr *Hartmann*, dessen Name in Dänemark, namentlich in Copenhagen, u. A. durch einige mit entschiedenem Beifalle zur Aufführung gebrachte Opern von seiner Composition, einen guten Klang hat, in Deutschland aber wohl nur durch die Sonate, welche bei der vor wenigen Jahren von Hamburg aus veranstalteten Preisbewerbung gekrönt wurde, bekannt sein mag, hat in der bezeichneten Ouverture ein schönes und grossartiges Musikstück, voll von Würde und dramatischem Leben, geliefert, welches auf *Oehlenschläger's* unserer jüngeren Generation wohl gänzlich unbekannte Schicksalstragödie angemessen vorbereitet und wahrhaft schöne Effecte enthält. Ref. gesteht, dass auch er mit dem Sujet jenes Trauerspieles wenig vertraut ist, und hegt die Ueberzeugung, dass die Ouverture bei näherer Kenntniss desselben einen noch grösseren Eindruck machen und nach ihren Intentionen richtiger zu beurtheilen sein würde. Nichts desto weniger aber hat sie ihm, und gewiss auch Anderen, die mit ihm in gleichem Falle sind, ein schönes Bild einer ritterlichen und altehrwürdigen Heldenzeit gegeben und hinterlassen, dessen Anlage und Zeichnung an und für sich schon genug erfreuen, wenn man auch die Motive zur detaillirten Färbung und Ausführung überhaupt zu ergründen nicht vermag. Die Harmonisirung und Instrumentation dieses Werkes zeugen von einer sicheren und geübten Feder, und gaben in Verbindung mit des Componisten fester Leitung den Beweis, dass Letzterer ein tüchtiger Musiker ist, der, im rüstigen Mannesalter stehend, noch schöne Früchte seines Fleisses hoffen lässt. Mit der Ausführung von Seiten unseres Orchesters und mit dem vom Publicum gespendeten Beifalle hat derselbe gewiss Ursache zufrieden zu sein.

Von grossem historischen Interesse war die von Mad. *Mortier de Fontaine* vorgetragene Arie des *Abbate Rossi*, ein Stück, das wir, obgleich es natürlich viel Veraltetes enthält, doch schwerlich in einer so frühen Zeit entstanden geglaubt haben würden, wenn nicht das Programm das Jahr 1686 als dasjenige, in dem es componirt worden, bezeichnet hätte. Die Arie ist, namentlich im langsamen Satze, sehr melodiös und klingt verhältnissmässig recht frisch. Mad. *Mortier de Fontaine* trug sie angemessen vor. Die Stimme dieser Sängerin, ein klangreicher Mezzosopran, entbehrt zwar nach oben zu der Egalität und Fülle; allein die mittleren und tiefen Töne sind voll und schön, und würden gewiss noch schöner klingen, wenn sie nicht mit einer, leider bei Altistinnen und Mezzosopran-Sängerinnen häufig bemerkbaren Manier an den Gaumen gedrückt und dadurch fast männlich würden. Die gute Schule der Künstlerin war übrigens im Vortrage beider Arien nicht zu verkennen, und ihre Leistungen wurden mit lebhaftem Applause anerkannt.

Die Herren *Landgraf* und *Diethe* (der Letztere Mitglied des hiesigen Orchesters) erwarben sich mit ihren Solo's auf der Clarinette und Oboe verdienten Beifall durch schönen Ton, so wie durch reinen und geläufigen Vortrag.

Das kurze Finale der Oper Zemire und Azor, in dessen Sextett zwei der Sopranpartieen zweien Schülerinnen unseres Conservatoriums zugetheilt waren, wurde mit Unterstützung des Thomanerchors gut ausgeführt und erneuerte bei uns lebhaft den Wunsch, diese herrliche, seit einiger Zeit mit Unrecht vom Bühnenrepertoir verdrängte Oper des Altmeisters *Spohr* recht bald auf unserem Theater zu hören.

Mozart's C dur-Symphonie mit ihrer grandiosen, trotz aller Verwickelung der Stimmen stets klaren und fasslichen Fuge, die bei so exacter Ausführung immer die herrlichste Wirkung machen muss, beschloss den Abend auf würdige Weise. Nur Eines möchte Ref., nicht tadelnd, aber warnend, bemerken, nämlich: dass die Piani, durch deren treffliche und gewissenhafte Beachtung unser Orchester sich ehrenvoll auszeichnet, doch etwas zu schwach genommen wurden. Die Zartheit verfehlt leicht den Effect, wenn darunter die Deutlichkeit leidet; und es fehlte in der That wenig, dass das Letztere der Fall gewesen wäre.

L. R.

Feuilleton.

Bei dem Universitäts-Jubelfeste in Königsberg fanden zwei von dem dasigen academischen Musikdirector, Herrn *Sämann*, in der Domkirche an zwei verschiedenen Tagen aufgeführte Cantaten: „Die Gründung der Universität" und „Luther's Sieg" den meisten Beifall. Aber auch die von ihm ausserdem aufgeführten Compositionen am Vorabende, sowie seine Cantate bei der Legung des Grundsteines zu dem neuen Universitätsgebäude gefielen allgemein.

Der Pariser Hornist *Vivier* hat ein Geheimniss erfunden, das ihn in den Stand setzt, auf jedem einfachen Horne vierstimmig zu blasen. Die Pariser Académie des sciences hat sich mit Enthüllung dieses Geheimnisses beschäftigt, ohne bis jetzt das Problem lösen zu können. *Vivier* hat eine Kunstreise nach Deutschland unternommen und sich namentlich in Frankfurt a. M. hören lassen.

An die Stelle des verstorbenen *Blum* ist der bekannte Sänger *Bader* zum Regisseur der königl. Oper in Berlin ernannt worden.

Pauline Garcia-Viardot ist auf die sechs Wintermonate nach St. Petersburg für 100,000 Franken engagirt.

In Madrid gefiel eine neue Oper: „Las tregnas de Tolemaida" von dem spanischen Tonsetzer *Eslaba*, welcher schon mehrere Opern nicht ohne Glück auf die Bühne gebracht hat.

Die Augsburger Liedertafel veranstaltet für nächstes Frühjahr ein grossartiges Gesangfest; man rechnet auf ungefähr 1000 Sänger.

In Wien haben sie aufgeführt: „Der Sommernachtstraum", fantastisches Mährchen, frei nach Shakespeare von *Em. Straube*, Musik vom Capellmeister *Souppé*. —

In Berlin ist die Antigone des Sophocles nunmehr auch griechisch von dortigen Gymnasiasten mit Mendelssohns Musik aufgeführt worden.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen am 4. November mit Eigenthumsrecht:

Trois Morceaux favoris
sur l'Opéra
la Sirène de D. F. E. Auber
composés
pour le Piano
par
François Hünten.
Op. 134. En trois Livraisons.

Leipzig, im October 1844.

Breitkopf & Härtel.

In meinem Verlage erscheint am 11. Novbr. a. c. mit Eigenthumsrecht für alle Länder, ausgenommen Frankreich und England: **François Hünten,** Oeuv. 135. *Variations brillantes sur la Polka nationale* p. Piano.

Leipzig, d. 24. October 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

In der K. K. priv. National-Musik-Verlags-Anstalt des **Johann Ricordi** in Mailand befindet sich unter der Presse und wird ehestens erscheinen die mit so grossem Beifall aufgenommene Oper

Ernani
vom **Maestro Joseph Verdi,**
im vollständigen Clavierauszug mit italienischem und deutschem Texte.

Diejenigen Unternehmer oder Theater-Directionen, welche gesagte Oper deutsch oder italienisch aufführen lassen wollen, können sich deshalb an obigen Verleger wenden, der sie als ausschliesslicher Eigenthümer dieser Oper mit der Partitur in beiden Sprachen versehen kann.

Der vollständige Clavierauszug mit blosem italienischen Texte, so wie alle übrigen Arrangements für Pianoforte allein und für andere Instrumente sind bereits im Druck erschienen.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen ist zu haben:

Der kirchliche Sängerchor
auf dem Lande und in kleineren Städten,
eine Folge einfacher dreistimmiger Lieder und Gesänge, zum gottesdienstlichen Gebrauche an allen evangelischen Kirchenfesttagen, für Sopran, Alt und Bariton (Bass)
componirt von **G. Siebeck.**
gr. 4. 4 Hefte à 10 Ngr.

1s Heft: 4 Passions- und 3 Ostergesänge.
2s Heft: 2 Busstags-, 2 Himmelfahrtsfest- und 4 Pfingstgesänge.
3s Heft: 7 Gesänge zum Gebrauche an Dank- und Kirchweihfesten, am Reformationsfeste und bei der Feier zum Gedächtniss der Verstorbenen.
4s Heft: 2 Advents-, 4 Weihnachts- und 2 Neujahrsgesänge.

Verlag von **G. Reichardt** in Eisleben.

Beachtenswerthe Anzeige für Musiker, Musikfreunde und Vorstände von Musikbildungsanstalten.

In der Verlags-Buchhandlung von **Ch. Th. Groos** in Karlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten:

Dirigent und Ripienist
für
angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde
(zugleich als Fortsetzung seiner Partiturkenntniss)
bearbeitet von
Dr. F. S. Gassner,
Grossherzoglich Badischem Hofmusikdirector, wirklichem, correspondirendem und Ehrenmitgliede in- und ausländischer philharmonischer Vereine und Akademieen.

8. Mit 16 Plänen von Orchester- und überhaupt Personalstellungen berühmter Anstalten. Preis geheftet 1 Fl. 36 Kr. = 1 Thlr.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Mendelssohn-Bartholdy, F.,
Sechs zweistimmige Lieder (für 2 Sopranstimmen) mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 63. Preis 1 Thlr. 8 Ngr.

Beispiellos billiges Werk,
allen Seminarien zur Einführung angelegentlichst empfohlen:

Die Kunst des Orgelspiels
auf ihrem heutigen Standpunkte;
theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.
Ein Lehrbuch
für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.
Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit
W. Körner
von
A. G. Ritter,
Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze aus 6 Lieferungen, à ⅓ Thlr., bestehend, wird bis Ostern 1845 vollendet sein. Da die Namen der resp. Subscribenten dem Werke vorzudrucken beabsichtigt wird, so bitte ich um zeitige und genaue Anmeldung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. № 45. 1844.

Inhalt: Die neueren Liedercomponisten. — Leopold von Meyer. — *Nachrichten*: Aus Berlin. Aus Leipzig. Aus Halle. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Die neueren Liedercomponisten.

(Von Gustav Nauenburg.)

Est ist für jeden deutschen Sänger ein wohlthuendes Gefühl, wenn er hinter den deutschen Gesang- und namentlich Lieder-Compositionen einen Tondichter gewahrt, der nicht blos musikalisch phrasirt, declamirt; der die Stimme nicht mit Pianoforte-Gerassel und Geprassel belastet — sondern einen Gesangcomponisten, der das Wesen des Gesanges überhaupt und des deutschen Gesanges insbesondere erkannt hat, der da weiss, dass der Text die Melodie vergeistigen, und die Melodie den Text beseelen soll, der wirklich stimmorganisch aus der Seele herausingt. — Wahr ist's: die neuere Zeit hat in der Musik das Lied in einer Weise und mit einem Fleisse cultivirt, wie dies zuvor nie geschehen ist; zeigt sich der Deutsche immer noch in vielfacher Beziehung als Nachahmer fremder Nationalität, so steht er doch jedenfalls eigenthümlich da in seinen Liedern; in ihnen spiegelt er sein ganzes Seelenleben in den verschiedensten Regungen ab. Es versteht sich ganz von selbst, dass auf dem deutschen Liederstrome gar Mancher herumsegelt, der dem Sturme der Zeit nicht entgehen wird. Wenn in den nächsten 20 Jahren auch nicht ein Lied mehr zur Hochzeit des Lebens einginge, wahrlich — wir hätten genug zu thun, wenn wir nur die wirklich guten Lieder aus der ganzen vorhandenen Masse heraussuchen wollten. Es gab eine Zeit, wo die Liedermasse zu übersehen war; jetzt ist man so überfluthet, dass von einer Universalkenntniss und Uebersicht derselben nicht füglich mehr die Rede sein kann. Jeder Anfänger, kaum der Musikschule entlaufen, tritt mit einer Liedersammlung in die Welt, und glaubt sich damit in die Unsterblichkeitsanstalt eingekauft zu haben!! — man hält diese Compositionsgattung allgemein für die leichteste, und doch ist sie, von künstlerischem Standpunkte aus betrachtet, in That und Wahrheit eine sehr schwierige; ich stehe wohl mit vielen Anderen in der Ueberzeugung fest, dass bei unserem jetzigen Culturzustande die Composition eines Liedes eine grosse Kunst ist, dass diese Kunst in unserer neueren Kunstwelt nie anders, als von gründlich gebildeten Künstlern innegehabt und ausgeübt worden, dass aber auch die gründlichsten und gelehrtesten unter ihnen, wenn sie nichts weiter waren, als gründliche und gelehrte Tonsetzer, jederzeit nur kleinere oder grössere Missgeburten zu Tage förderten. — Soll die Kunsttheorie der Praxis nicht blos nachtreten, soll sie auch dem schaffenden Künstler nützen, so muss sie aus der Praxis zwar erwachsen, aber, wie die Moral- und Religionsphilosophie über die Empirie hinausgehen, einen Schritt weiter wagen; sie soll die Kunst idealisiren, sie soll die Kunst auf ihre rationalen Principien in der Natur des menschlichen Geistes und Gemüthes zurückführen, soll ihnen wissenschaftlichen Gehalt und wissenschaftliche Begründung geben. Somit will ich denn nicht zuerst fragen: was thun unsere Liedercomponisten? — Nein — ich frage vorerst: was sollten sie bei der Wahl der Gedichte allgemein hin berücksichtigen? Mit Recht unterscheidet man schon längst in jedem Gedichte die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit. Je nachdem die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, blos einen bestimmten Zustand des Gemüths hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie — plastisch oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht blos auf Dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effecte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Object zu beherrschen. Sofern also die Dichtung nur Empfindungen darstellt, wirkt sie wie die Tonkunst und hat musikalischen Gehalt. Das musikalisch-gehaltvolle Gedicht ist aber deswegen noch nicht componibel, kann sogar durch eine von aussen hinzukommende Musik verunstaltet werden; es ist ein für sich bestehendes Kunstwerk. Das componible Gedicht muss nun natürlich musikalischen Gehalt haben, ist aber durchaus nicht ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, sondern erwartet erst seine Vollendung durch die Tonkunst und ist durch musikalische Formalistik bedingt. Eine weitere Exposition ist hier überflüssig, da ich schon vor 10 Jahren in der „Caecilia" den quaest. Gegenstand näher in Erwägung gezogen habe. — Soll also irgend ein Gedicht componirt werden, so muss es im obigen Sinne auch wirklich componibel sein; es kann aber diese Eigenschaft in hohem Grade haben und doch als Lied sehr fehlerhaft sein. Soll nämlich die zu erfindende Melodie auf alle Verse passen, so muss die Dichtung eine gewisse Empfindungseinheit haben, und nicht ganz heterogene Gefühle und Vorstellungen erwecken; ist dies der Fall, so muss schlechthin jede Melodie, die dazu erfunden wird, unwahr sein; denn eine und dieselbe Melodie kann wohl

verwandte, nicht aber entgegengesetzte Gefühle erwecken, wenn sie anders prägnant-characteristisch ist. — Das Gedicht kann aber drittens componibel (im obigen Sinne) sein; es kann auch von einer Empfindungseinheit durchzogen werden und abermals in Beziehung auf Vocal-Colorit mangelhaft sein. Findet man die beiden ersten Forderungen an unseren deutschen Liedergedichten oft erfüllt, so haben nur die wenigsten Dichter einen rechten Begriff von der hohen Wichtigkeit des musikalischen Sprach-Colorits, und doch ist gerade der musikalische Gesangeffect wesentlich bedingt durch schönes Vocal-Colorit. Dies ist schon anderweitig, und namentlich von *Nägeli*, richtig erkannt und gewürdigt, zur Zeit aber noch wenig berücksichtigt worden; man ist in dieser Beziehung schon froh, wenn im Allgemeinen die Sprache fliessend, der Reim richtig ist; um nur ein Beispiel zur Verdeutlichung zu bringen, so denke man sich ein Lied für Sopran, in welchem etwa die Vocale *i*, *ü* oder *u* vorherrschend wären: auch die an sich schönste Melodie würde im Munde einer Sopranistin effectlos werden. Man hält freilich die Melodie oft nur für ein schönes Gewand, welches der Poesie angethan wird; allein man bedenkt nicht, dass die Gewänder, die den Körper des Gedichtes umkleiden, schon an sich sehr mannichfach sind, von einem Melodie-Gewande in der Einheit also gar nicht füglich die Rede sein kann. Erstens bilden die Vocale in ihrem harmonischen Wechsel ein Laut-Colorit, das auf unser Ohr gerade die Wirkung thut, wie auf das Auge ein schön wechselndes Farbenspiel. Zweitens werden diese Vocale mit Ton überkleidet. Dadurch gewinnen wir einen fortgesetzten Doppelschimmer, wodurch auch unser Ohr immer doppelt berührt wird. Drittens thut dieser Doppelschimmer von Sprachlaut und Sington sich vermöge des Stimmorganes und der Composition auch immer auf doppelte Weise kund, theils declamatorisch, vom Munde springend, theils undulatorisch, vom Munde fliessend. Viertens gewinnt dieses am componirten Liede haftende Doppelwesen in der Vortragskunst eine ästhetische Mehrdeutigkeit durch den geschwellten, gehaltenen, geschleiften, gestossenen Ton; und fünftens ist ja der Effect des melodischen Gehaltes noch sehr wesentlich bedingt durch eine obligate Instrumentalbegleitung.

Betrachten wir nun von diesem Standpuncte aus die Compositionsweise der neueren Lieder-Componisten, so möchten sie sich füglich in 2 Hauptgattungen eintheilen lassen; ich ignorire natürlich die faden Singereien, welche höchstens cantabel, aber ohne tiefere Texterfassung sind; ich berücksichtige hier nur diejenigen Liedercomponisten, welche wirklich ein höheres Kunststreben bekunden und die Liederform für perfectibel erkennen. Das ehrenwerthe Streben dieser Künstler wollen wir näher ins Auge fassen.

Unsere Lieder-Componisten haben entweder gründliche Gesangstudien gemacht — (das sind, mit Betrübniss sei es geklagt — die allerwenigsten!), oder sie halten die Stimme für ein gewöhnliches Instrument (das sind — gerade heraus gesagt — die allermeisten!). — Wenn die Ersten sprechen: wir wollen italienische Cantabilität mit deutscher Characteristik verbinden; wir wollen eine Melodie in den Mund des Sängers legen, die in den verschiedenen Versen auch verschiedene Vortrags-Modificationen zulässt; wir wollen dem Dichter Genüge leisten, aber die musikalische Form festhalten; wir wollen dem Sänger genügen, und dem Accompagnisten nicht Effecte geben, die Declamation und Melodie beeinträchtigen — so meine ich, die wandeln auf rechten Wegen; die werden bei schön ausgebildeten Naturgaben ein schönes und auch ein hohes Ziel erreichen; die werden auch schon in der Mitwelt Anerkennung und Lebensglück finden; die werden auch bei der Nachwelt in gerechten Ehren bleiben; ich liebe sie als Sänger mit ganzer Seele! — Die Anderen sagen: wir nehmen alle diese Rücksichten auf den Sänger nicht, wir fragen nichts nach der Cantabilität, wir lassen der Fantasie freien Spielraum; das geistreichste Gedicht ist uns das erwünschteste; wir geben jedem Gedichte seine ihm eigenthümliche Musikform, was die Singmelodie nicht ausdrücken kann, das ersetzen wir durch sinnreiche complicirte Pianoforteeffecte und erweitern somit das Kunstgebiet in's Unendliche. Wohl gesprochen, ihr Freunde und Kunstbrüder; — ich ehre euer Streben, weil euere Kunstüberzeugung Achtung verdient — aber ich meine: ihr verkennt das Wesen des Liedes; der ästhetische Effect wird auf solche Weise nicht etwa concentrirt in declamatorisch-melodischer Schönheit, nein, er wird zersplittert; denn euere Lieder-Accompagnements sehen oft aus wie Pianofortestudien, und euere Lieder-Melodieen sind nicht durch die menschliche Stimme, nein, sie sind blos durch das Pianoforte bedingt; darum lese ich wohl gern in der Stille euere beziehungsreichen Notenschriften — aber ich fühle keinen inneren Drang, sie als Sänger in's Leben zu rufen. Es ist ja nicht genug, sagte schon *Lessing*, dass ein Kunstwerk Wirkungen auf uns hat, es muss auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen; ich muss keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen. Das solltet ihr beherzigen; drum gebt uns echte Lieder-Melodieen, mit angemessenem Pianoforte-Accompagnement, d. h. mit so viel Pianoforte-Effect, als nöthig, aber nicht: mit so viel, als nur irgend möglich ist. —

Leopold von Meyer.

Frankfurt a. M. Dieser Pianist, welcher in diesem Momente Aller Blicke auf sich zieht, obgleich *Döhler*, *Moscheles*, *Rosenhain* u. A. in unseren Mauern weilen (zu vergleichen mit No. 43 dieser Blätter), ist eine so neue Erscheinung in Deutschland, dass ich mit Vergnügen die Gelegenheit ergreife, ihn zuerst meinen Landsleuten vorzuführen.

Es macht immer einen eigenen Eindruck, wenn Männer, die uns früher unbekannt waren, mit einem Male unter uns treten und dieselbe Aufmerksamkeit herausfordern, gleich Denen, die wir bis zu ihrem Zenith verfolgt haben. So trat *Meyer* plötzlich unter uns, „man wusste nicht, woher er kam," und musste, was diesmal keine Kleinigkeit war, sich inmitten so vieler gefeierten Illustrationen als ihren Collegen legitimiren, bevor er ein Wort mitsprechen durfte. Ich gestehe, es mag empfindlich sein, seinem alten bewährten Ruhme plötzlich durch einen

Fremdling so nahe treten zu sehen, als wollte er sprechen: „Komm und theile mit mir", und es bedarf gerade keines Prima Donnen-Neides, um hier nicht ein wenig ausser Fassung zu kommen; deshalb auch musste *Meyer* einige Jahre auf seine eigene Kraft fussen, bis er sich die allgemeine Anerkennung gewann. Ich weiss in der That nicht, was ich am Meisten an *Meyers* Spiel hervorheben soll, ob es sein einschmeichelnder, perlenhafter, ich möchte sagen sylphenhafter Vortrag ist, oder die imponirende Gewalt seines Anschlags, oder die ganz eigenen Verbindungen fremdartiger Accorde, oder die eminente Correctheit, eine heut zu Tage so oft verletzte Tugend, wenn sich der Geist über den Materialismus erhaben däucht und diese Correctheit (sehr bequem) gleichsam verachtet, oder die seltene Behandlung seines Trillers, den man nicht unabhängiger und eleganter machen kann, oder seine exemplarische Ruhe bei dem Allen. Vielleicht ist's die Vereinigung von Geschmack und vollendeter Technik, die uns gleich *a priori* in seine Kreise zieht. Was mich aber nicht minder gefreut hat, ist, dass er nicht ängstlich nach dem Taufscheine des Instrumentes fragt, auf dem er spielen will, und dass er es hier mit *Streicher* hält, der mir, was Poesie des Tones betrifft, noch immer am Besten gefällt. *Meyer* probirt sein Clavier nicht mit den Ellenbogen, und dennoch donnert er nicht minder, als *Zeus-Liszt*. Ein Beweis von einem kräftigen und dabei humanen Anschlage, bei welchem Virtuos und Werkmeister bestehen können. Habe ich bei dem Allen eine Ausstellung, so ist es die, dass Herr *v. Meyer* bis jetzt nur seine eigenen Sachen spielte und uns nicht auch selbständige Compositionen grosser Meister vorgeführt hat, indem jede Technik, mag sie auch noch so vollendet sein, doch nur immer das Mittel bleibt, die höheren Zwecke der Kunst zu erfüllen! Wie schon früher angedeutet, spielte er zwischen den Polka's und Tarantellen des Wiener Kinderballets, spielte privatim im Hause Mozart (André's neuem Etablissement), spielte bei der Gräfin Soltikof-Gudewitsch, und gestern am 2. October im Theater 4 Pieçen seiner Composition von verschiedenartiger Färbung: „Fantasieen über Thema's aus Lucrezia und Norma, russische Lieder, und Carneval von Venedig." Er ist meines Wissens der Erste, der Paganini's Erfindung, dieses Thema bald grandios, bald einschmeichelnd und bald koboldartig neckend zu behandeln, auf das Clavier übertrug.

Ich übergehe die Richtersprüche der englischen, türkischen, russischen und der Wiener Blätter, da sie nur auseinandergesetzte Wiederholungen meines eigenen hier zusammengedrängten Urtheils sind. Aber da ich vertrauter Mittheilung sowohl, wie dem Inhalte des englischen Journals „The maestro" vom 27. Juli 1844 die künstlerischen Data und Fata Herrn *von Meyer's* zu verdanken habe, und es immer interessant bleibt, den Lebenslauf berühmter Männer bis an seine Quelle zu erforschen, so ergreife ich gern die Gelegenheit, die kurze, aber durch so plötzlichen und anhaltenden Sonnenschein merkwürdige Biographie des Herrn *von Meyer* der musikalischen Welt mitzutheilen.

Leopold von Meyer, ein geborener Wiener und erst 28 Jahre alt, ist der Sohn eines k. k. Hofraths, und wurde bis zu seinem 17. Jahre zur Cameral-Wissenschaft angehalten. Doch nöthigten ihn der Tod seines Vaters und andere hier nicht in Kürze zu entwickelnde Schicksale, diese Bahn zu verlassen, und sich einer Kunst zu widmen, die bisher sein ernstes Studium versüsst hatte. Da er schon als Academiker durch sein Pianospiel zu einem gewissen Renommée gelangt war, musste das Interesse der Wiener jetzt um so grösser sein, da *Meyer*, nachdem er 2 Jahre unter *Schubert*, *Fischhof* und *Czerny* studirte, nun plötzlich öffentlich auftrat. Die glänzenden Erfolge eines jungen Künstlers, dessen Vater noch vor Kurzem der Krone attachirt war, mussten bald die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich ziehen, von welcher Zeit an sich auch die Glücksgöttin seinen Bestrebungen hold zeigte. Von allen Seiten aufgemuntert und gedrängt, unternahm er in seinem 19. Jahre seine erste Reise nach Bucharest, woselbst sich sein ältester Bruder als fürstlicher Leibarzt befindet. Der Beifall, den er sich hier in zwei Concerten unter der Aegide des kunstsinnigen Fürsten erwarb, war der Sporn, der ihn in die Welt trieb. Von Jassy, wo er nicht minder glücklich war, flog *Meyer* nach Odessa, wo er noch am Abende seiner Ankunft, dem Wunsche des Fürsten *Nicolaus Galitzin* genügend, in einem Concerte für die Armen spielte, welches die Gräfin *Woronzow* (die Gemahlin des General-Gouverneurs von Kleinrussland) patronisirte. Durch den Ruf seiner Ankunft wurde er ein eigenes Concert zu geben veranlasst, zu welchem nach kaum bekannt gewordener Anzeige sogleich alle Plätze bestellt waren. Die Einnahme betrug 5000 Rubel, und ein weiteres Concert in der Börsenhalle hatte denselben Erfolg. Von Odessa reiste er mit dem Grafen *Witte* (General en Chef der russischen Cavallerie) nach St. Petersburg, wo er noch an demselben Abende vor den Majestäten spielen musste. Bald darauf gab er ein grosses Concert im Theatre imperial, welches nicht weniger als 13,000 Rubel eintrug und von der ganzen kaiserlichen Familie, dem Kronprinzen von Preussen (dem jetzigen Könige) und der Elite des russischen Adels besucht war. Nachdem *Meyer*, so von allen Seiten fetirt, bei den ersten Notabilitäten gespielt hatte, wurde er von Seiten des kaiserlichen Hofes in Begleitung eines kostbaren Diamantrings mit der Ernennung eines Pianisten des russischen Hofes und eines Ehrenmitgliedes der philharmonischen Gesellschaft zu St. Petersburg beehrt. Auch erhielt er nebst *Lipinsky* eine Einladung zu dem grossen Militärfest im Lager zu Wosnesensk. Als *Meyer's* rastloses Verlangen, die Welt zu durchfliegen, ihn nach Moskau trieb, wo sein vorangeeilter Ruf ihm die glänzendste Aufnahme vorbereitete, besuchte er noch verschiedene Provinzen Russlands und rastete in der Wallachei, woselbst ihn der regierende Fürst einlud, mit ihm nach Constantinopel zu reisen, um dort vor dem Sultan zu spielen. Unter solchem hohen Schutze angekommen, blieb er drei Monate lang im Hause des englischen Gesandten Sir *Stratford Canning*, durch welchen er auch wirklich Audienz beim Sultan erhielt, und sogar mehrmals im Harem und vor der Mutter des Sultans, der Sultanin Valide, spielte. Der europäischen Civilisation des Orients hat der Künstler die glänzenden Beweise von Freigebigkeit wohl nicht weniger zu verdanken, als sei-

nem eigenen Verdienste. Unter anderen werthvollen Gegenständen erhielt er eine prächtige Tabatière in Brillanten. Seitdem schnupft er auch. Bemerkenswerth ist, dass der grosse Padischah, der gewaltige Beherrscher des Halbmonds, selbst recht artig Clavier spielt, und mehrere Damen des Harems, durch *Meyer's* Spiel animirt, sich Instrumente von Wien kommen liessen. Seinen Weg in die Vaterstadt zurück bezeichnete er durch glänzende Erfolge in seiner vorangeschrittenen Kunst. Er hatte es sich vorgenommen, rastlos zu wirken, und seine gute Constitution erlag diesen Bestrebungen nicht. Es ist begreiflich, dass man nun in Wien sehr begierig war, den Landsmann zu hören, der im Auslande den Credit der Wiener Schule steigerte. Das beweisen sieben Concerte, die er hinter einander meistens in Gegenwart des ganzen Hofes gab, und in deren Folge er zum Pianisten des Kaisers von Oesterreich und zum Ehrenmitgliede des Wiener Conservatoriums ernannt wurde.

Nun schien es ihm Zeit, das Land zu besuchen, wo die Noten schwerer in's Gewicht fallen, als in Deutschland, und wo schon so manchem Musensohne das wankende Glück wieder lächelte. Er ging nach England. Es würde zu weit führen, alle Erfolge aufzuzählen, die Herrn *v. Meyer* in der verwöhnten Welt- und Geldstadt zu Theil wurden, oder alles Lob zu citiren, das ihm die Journale: The musical Examiner, die Times, Morning Chronicle, Morning Post und Herald spenden. Es genüge, zu erfahren, dass der Künstler in London selbst 31 Mal und in den Provinzen in einem Monat 42 Male gespielt hat, welches nur dadurch zu erklären ist, dass er nebst der italienischen Gesellschaft, wobei die Namen *Grisi, Favanti, Persiani, Lablache, Fornasari* und *Mario* prangten, von *Beale* für die Provinzen Manchester, Liverpool, Wellington u. s. w. gewonnen wurde, wo natürlich oft zwei Concerte in einem Tage Statt finden mussten. Seine Concerte in London selbst wurden häufig von der Königin und dem Prinzen *Albert*, dem Herzog *von Cambridge* und der Crême des Adels besucht. In einer Soirée des Herzogs *von Devonshire* bezeugte ihm der Kaiser von Russland persönlich die huldvollste Anerkennung. Jetzt wird *Meyer* nach Belgien und Paris wandern, dann aber nach der Union übersegeln.

Ich setze nichts weiter hinzu, als dass, wo so allgemeine Beweise von Bewunderung gezollt werden, wirkliche Verdienste sein müssen, welche Herr *v. Meyer* durch sein Spiel, wie durch die Originalität seiner Schreibart überall bewähren wird.

Schliesslich dürfte ein Citat seiner bei Haslinger, Diabelli und Mechetti erschienenen Compositionen allen Liebhabern des Pianofortespiels willkommen sein. Fantasie über Lucrezia. Fantasie über Puritani. Nocturne. Retour et départ. Nocturne. Hortense. Air russe. Cahier I. Air russe. Cahier II. Air bohémien. Air turque. Bajazeth. Air turque national guerrier. Galop de bravoure. 8 Cahiers Bravour-Valses. Nocturne aus E dur. Nocturne, gewidmet der Gräfin *Woronzow*. Casta diva de l'Opéra Norma (Air varié). Ouverture de Freischütz, arrangée pour le Piano. Fantaisie sur la Norma. Carneval de Venise, arrangé pour le Piano. *C. G.*

Nachrichten.

Berlin. Es ist endlich Zeit, dass ich mein langes Schweigen breche und Ihnen nun wieder regelmässige Mittheilungen über das hiesige Musikwesen mache. Wie Ihnen bekannt ist, verliess ich Berlin vom 19. Juli bis 3. September d. J., indem ich in Dresden, wenn gleich bei meistens sehr ungünstigem Wetter, durch Genuss der schönen Natur und Kunst meine Gesundheit zu befestigen suchte, was mir auch gelungen ist. Neu gestärkt hierher zurückgekehrt, fand ich ein so reges Treiben von Fremden und Einheimischen, durch die Gewerbe-Ausstellung, später auch durch die Blumen- und Kunst-Ausstellung von Gemälden und Bildwerken veranlasst, dass ich mich erst von den täglichen Zerstreuungen und zu ordnenden literarischen Angelegenheiten zurückziehen und mich orientiren musste, ehe ich zur ruhigen Beobachtung gelangen konnte. Vom Juli und August kann ich nur im Allgemeinen anzeigen, dass eine neue Oper „Mara" von *Netzer*, welche Sie nun auch in Leipzig kennen gelernt haben, mit Beifall, unter Leitung des Componisten 2—3 Mal gegeben wurde. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* sind von ihren Urlaubsreisen zurückgekehrt. Dem. *Kunth* hat die Agathe und Norma, Dem. *Basini* Annchen im Freischütz und Adine als Gastrolle gegeben. Dem. *Jazedé* aus Hamburg hat als Adine im Liebestrank, Norma, Donna Anna im Don Juan, Elvira in den Puritanern, ferner als Margarethe in den „Hugenotten" mit Beifall Gastrollen gegeben, ohne indess so tiefen Eindruck zu bewirken, als Mad. *Palm*, geborne *Spatzer*, welche im August und September *Gluck's* „Iphigenia in Tauris," die Antonina im „Belisar," die Elvira im „Don Juan," Valentine in den „Hugenotten" und Norma vortrefflich ausführte. Die reine Intonation, wohlklingende Stimme und der edle Vortrag dieser Sängerin, welche nur im Spiel etwas zu ruhig ist, gefiel allgemein, und erregte den sehnlichen Wunsch, diese Künstlerin für die k. Oper gewinnen zu können. — Dem. *Marx* trat als Gabriele in *C. Kreutzer's* „Nachtlager von Granada", zugleich mit dem hier engagirten Bassisten *Krause* vom Münchener Hoftheater, wieder auf. Hr. *Krause* ist als geborener Berliner und früheres Mitglied der Sing-Akademie hier sehr befreundet und geachtet. Als Künstler hat sich derselbe, vorzüglich im dramatischen Gesange, sehr ausgebildet; seine eigentliche Bariton-Stimme ist besonders in der Höhe wohlklingend, rein und stark, auch in den Mitteltönen sonor und ausreichend bis zu mässiger Tiefe in Bass-Partieen. Die Aussprache ist ungemein deutlich und frei von störendem Dialect, auch die Darstellungsweise des tüchtigen Sängers natürlich und routinirt, nur nicht immer leicht genug. Am günstigsten für Hrn. *Krause* war die Rolle des Jägers in dem „Nachtlager von Granada," welche Oper durch ihn neues Interesse und Leben gewann. Die zweite Debutrolle dieses Sängers als Richard Forth in den „Puritanern" sagte ihm weniger zu, als die des Figaro in der *Mozart*'schen Oper, welche im Ganzen höchst gelungen ausgeführt wurde. Die Damen *Marx* und *Tuczeck* genügten ganz den Rollen der Gräfin und Susanne. Nur der Page liess mehr Ausdruck im Gesange und mehr Freiheit in der

Bewegung zu wünschen übrig. Eine Anfängerin von guter Stimme und nicht ohne Talent, Dem. *Burghardt*, gab diese Rolle und (besser) die Adalgisa in der Oper Norma, für die Folge Hoffnungen erweckend.

Zum Besten der durch Ueberschwemmung Nothleidenden in Westpreussen hatte der MD. *Julius Schneider* die Aufführung von *Haydn's* „Schöpfung" in der Garnisonkirche, und die Sing-Akademie eine geistliche Vocal-Musikaufführung mit dem günstigsten Erfolge veranstaltet. — Die Königsstädtische Bühne eröffnete die italienischen Opernvorstellungen mit der Oper: „Il Templario" von *Otto Nicolai*, welche indess nur als eine geschickte Compilation vieler Reminiscenzen von *Rossini*, *Bellini* und *Donizetti* Anerkennung fand, zugleich aber Verwunderung erregte, dass ein deutscher Componist solche Selbstverläugnung ausüben konnte, um zu effectuiren und in Italien Beifall zu erlangen. Die hiesige neue Operngesellschaft zählt nur einige ausgezeichnete Mitglieder, namentlich die Signora *Schieroni-Nulli* als Prima Donna, mit reiner, ziemlich starker Sopranstimme von mässigem Umfange in der Höhe, guter Gestalt und mimischem Ausdrucke begabt, ferner den Tenoristen *Borioni* und den Baritonisten *Mitrowich*, Letzterer von vorzüglich starker, jedoch wenig ausgebildeter Stimme. — Die zweite neue Oper war der wenig ansprechende „Nabucodonosor" (Nebukadnezar) mit Musik von *Giuseppe Verdi*. Bei den melodischen Vorzügen dieser, auch theilweise nach Characteristik strebenden Composition, hat solche den Fehler der neuesten italienischen Tonsetzer, durch die Ueberladung der Instrumentation, vorzüglich durch Missbrauch der Blechinstrumente im Orchester und auf der Bühne, effectuiren zu wollen, wobei der Gesang oft völlig verdeckt wird und die Stimmen der Sänger ruinirt werden. Ist dieser Missbrauch schon bei den französischen Componisten zu tadeln (namentlich bei *Berlioz*), so haben diese doch noch mehr dramatische Motive dazu, als der blos frappirende Lärm, den nun sogar die sonst so weichlichen Italiener lieben. Uebrigens ist *Verdi* als ein nicht gewöhnliches Talent anzuerkennen. — Die Ausführung der Oper war theilweise gut, theilweise ungenügend, im Ganzen mittelmässig. Sgr. *Ramonda* war der anstrengenden Titelrolle nicht ganz gewachsen, that indess das Möglichste nach Kräften. Vorzüglich war Sgr. *Mitrowich* als hebräischer Oberpriester. Die heroische Frauenrolle der Abigail wurde mit Feuer und Ausdruck von der Signora *Schieroni* ausgeführt. Auch die zweiten Sängerinnen, Sga. *Remorini* und *Ricca*, und der Tenorist *Landi* genügten billigen Ansprüchen. Das Ensemble war indess weniger gut, als man es sonst von italienischen Sängern gewöhnt ist. Noch ist Lucia di Lammermoor von dieser Gesellschaft zur Aufführung gekommen, ohne den früheren Enthusiasmus zu erregen. Fast scheint diesem Opernpersonal ein eben so wenig günstiges Prognosticon gestellt werden zu können, als voriges Jahr, nach dem Abgange der Sga. *Assandri* und des Tenoristen *Gardoni*, der Herren *Moriani* und *Rubini* nicht zu gedenken, welche nur als Gäste mitwirkten. —

Meyerbeer und *Spontini* sind wieder hier anwesend. Ersterer soll seine neue Composition der Festoper zur Eröffnung des Opernhauses am 7. December d. J. (die Dichtung ist, der Sage nach, von *L. Tieck* und *Rellstab*) fast beendigt haben. Welche erste Sängerin und welcher Heldentenor uns noch zu Theil werden wird, ist bis jetzt ein Geheimniss. In Dresden hiess es, Fräulein *Lind* aus Stockholm, eine schwedische Sängerin von trefflicher Stimme, erlerne die deutsche Sprache, um hier in der grossen Oper zu debütiren. — Zu wohlthätigem Zwecke wird *Tieck's* „gestiefelter Kater" im Concertsaale des K. Schauspielhauses reproducirt, wo auch nächstens die französischen Theatervorstellungen beginnen werden.

Der geschätzte Violinist *Prume* ist hier angekommen, um sich in Concerten hören zu lassen.

Leipzig, den 31. October 1844. Ein Rückblick auf die im Monat October hier Statt gefundenen musikalischen Aufführungen lässt uns, wenn wir von den Abonnementconcerten absehen (über welche allwöchentlich in diesen Blättern speciell berichtet wird), bei zwei Productionen länger verweilen, die das Interesse des Kunstfreundes vorzugsweise in Anspruch nahmen, weil sie von dem rüstigen Vorwärtsschreiten zweier musikalischer Bildungsanstalten ein erfreuliches Zeugniss gaben.

Wir meinen damit zunächst die am 18. d. M. im Saale des Gewandhauses vor einem Kreise eingeladener Zuhörer gehaltene Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums der Musik. Die Gründung dieser Anstalt verdankt Leipzig besonders der Gnade unseres Königs, der die Zinsen eines beträchtlichen, von einem unserer kunstsinnigsten Mitbürger zu Beförderung der Kunst oder Wissenschaft im sächsischen Vaterlande ausgesetzten und der Verfügung des Königs überlassenen Legates für sie ausschliesslich bestimmte. Zu Ostern 1843 unter Mitwirkung *Mendelssohn's* eröffnet, hat diese Musikschule seitdem ihrem Ziele, der Weckung und Bildung musikalischer Talente, eifrig und würdig entgegengestrebt, und nimmt bereits jetzt, nach so kurzem Bestehen, einen ehrenvollen Platz unter ähnlichen Instituten Deutschlands ein. Der theoretische Unterricht wird in drei Classen ertheilt und in drei Jahren vollendet; er umfasst als Gegenstände: Harmonielehre, Formen- und Compositionslehre, wobei namentlich Analyse classischer Werke, Instrumentenkenntniss und Instrumentirung in's Auge gefasst wird, ferner Partiturenspiel, Directionskenntniss, Vorträge über Geschichte und Aesthetik der Musik, Akustik u. s. w. und endlich italienische Sprache für angehende Sänger und Sängerinnen. Der practische Unterricht dagegen erstreckt sich auf Chor- und Sologesang, und auf alle Instrumente, vorzugsweise jedoch auf Pianoforte, Geige (beides in drei Classen), Orgel (in zwei Classen). Als ordentliche Lehrer fungiren die Herren Organist *C. F. Becker*, Concertmeister *David*, Musikdirector *Gade*, Musikdirector *M. Hauptmann*, Dr. *Rob. Schumann* (im vergangenen Winter auch Herr Musikdirector *Ferd. Hiller*) und als Gesanglehrerin Frau *Bünau* geb. *Grabau*. Ausser diesen ertheilen noch sieben ausserordentliche Lehrer theoretischen und practischen Unterricht. Bereits im ersten Halbjahre seines Bestehens zählte das Conservatorium 44 Schüler und Schülerinnen, und seitdem ist deren Zahl immer gestiegen, so dass sie gegenwärtig 53 beträgt,

worunter sich auch mehrere Ausländer befinden. Um einerseits das Interesse der Musikfreunde lebhaft zu erhalten, andererseits den Zöglingen selbst Gelegenheit zu geben, die natürliche Scheu vor der Oeffentlichkeit ihrer Leistungen überwinden zu lernen, veranstaltet das Directorium halbjährlich eine Prüfung, zu welcher es durch Karten einladet. Eine solche Prüfung vereinigte nun in den Abendstunden des bezeichneten Tages eine beträchtliche Anzahl von Zuhörern und war in der That geeignet, eine höchst günstige Meinung von dem verdienstlichen Wirken des Instituts und eine aufrichtige Freude über die unverkennbaren Fortschritte der Schüler und Schülerinnen zu erwecken. Eine specielle Besprechung der einzelnen Productionen der Letzteren würde uns zu weit führen; wir bemerken daher blos, dass der erste Satz der D dur-Symphonie von *Beethoven* und die Ouverture „Die Hebriden" von *Mendelssohn* ausschliesslich von Schülern des Conservatoriums (mit alleiniger Unterstützung eines von einem Orchestermitgliede gespielten Contrabasses) ausgeführt wurde, wobei die Blasinstrumente in Ermangelung einer hinreichenden Zahl von Schülern, die dergleichen vorzugsweise cultiviren, durch zwei Pianoforte ersetzt wurden. Auch bei den Solovorträgen war die Orchester- und Quartettbegleitung nur von Zöglingen des Conservatoriums hergestellt. Als Solospieler nennen wir die Herren *Oehmigen*, *Zahn* und *Meyer*, welche auf der Violine Sätze aus dem E moll-Concert von *Spohr*, dem Militärconcert von *Lipinsky* und dem E moll-Concert von *David* vortrugen, so wie die Clavierspieler *Goldschmidt*, *Kuhlau*, *Tausch*, *Gockel* und Fräul. *Hofmann*, die uns den ersten Satz aus *Fields* As dur-Concert, Etuden von *Chopin*, *Moscheles*, *L. Berger* und das H moll-Capriccio von *Mendelssohn* hören liessen, und erwähnen die von den Fräul. *Hennigsen*, *Jacobi*, *Haubold* und *Anton* gesungenen *Mozart*'schen und *Spohr*'schen Arien und ein Duett von *Rossini*. Interessant war demnächst ein von einem Zöglinge, Herrn *Dupont* aus Rotterdam, componirtes und von ihm und den Herren *Horn*, *v. Wasilewsky* und *Marcus* vorgetragenes Streichquartett, und eine von dem ausserordentlichen Lehrer am Conservatorium, Herrn Musikdirector *E. F. Richter*, componirte Hymne für Solo und vierstimmigen Männerchor, welche den Schluss des Ganzen bildete. Sämmtliche Leistungen fanden reichen und aufmunternden Beifall; besonders überraschte der junge *Aug. Gockel* aus Willibadessen durch eine für sein Alter bemerkenswerthe Sicherheit und Selbständigkeit in Auffassung wie Ausführung des sinnigen und schweren *Mendelssohn*'schen Capriccio. Wir hegen die besten und aufrichtigsten Wünsche für das fernere Gedeihen dieser schon jetzt blühenden Kunstanstalt und sind der festen Ueberzeugung, dass sie bei fortgesetztem strengen Verfolgen ihres erhabenen Zieles, und besonders wenn ihr tüchtige Lehrer nie fehlen, bald schöne Früchte für die Tonkunst überhaupt tragen wird.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 2. November 1844. Viertes Abonnementconcert, Donnerstags, den 31. October. — Cantate für Chor und Orchester: „Ein' feste Burg ist unser Gott," von *J. Sebastian Bach*. — Ouverture von *Beethoven* (C dur, No. 124). — Scene und Arie mit obligater Violine von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*, erster Sängerin am hiesigen Stadttheater. — Lobgesang, Symphoniecantate nach Worten der heiligen Schrift, von *F. Mendelssohn Bartholdy* (die Soli gesungen von Fräul. *Mayer*, Fräul. *Hennigsen* und Herrn *Widemann*, erstem Tenoristen am hiesigen Theater). —

Das Zusammentreffen des Reformationsfestes mit dem für das vierte Abonnementconcert bestimmten Tage hatte unser Concertdirectorium veranlasst, an diesem Abende grösstentheils solche Musikstücke zur Aufführung zu bringen, welche theils durch die Geschichte ihrer Entstehung mit dieser Feier zusammenhängen, theils durch den unterliegenden Text in gewisser Beziehung zu deren Bedeutung stehen. Denn wenn es einerseits nach den in No. 28 des diesjährigen Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen Mittheilungen als bekannt vorausgesetzt werden kann, dass *Bach* die Cantate über den *Luther*'schen Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" zum Vortrage am alljährlichen Reformationsfeste bestimmt hat, so schildert andererseits der „Lobgesang" *Mendelssohn's*, wenn er auch speciell für die am 24., 25. und 26. Juli 1840 in Leipzig begangene Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst componirt wurde, doch allgemein in erhabenen Zügen das endliche Anbrechen des Lichts der Glaubensfreiheit nach langen Drangsalen der Nacht und Finsterniss und den begeisterten Dank der gläubigen Gemeinde für die dadurch offenbarte Gnade des Allerhöchsten. Die sinnige Wahl dieser Werke spricht nach dem Gesagten für sich selbst und wir fühlen uns dafür den Leitern der Concertanstalt hoch verpflichtet.

Und in der That wird nicht leicht ein Musikstück einen gleich erhebenden Eindruck machen, wie die erwähnte *Bach*'sche Cantate in ihrer christlichen, ja speciell protestantischen, prunklosen und doch grossartigen Würde und Entschlossenheit hervorzubringen vermag. Nachdem der erste Vers des Liedes in wunderbaren, fast unauflöslich scheinenden Verwickelungen und Verschlingungen der Stimmen die „gross' Macht und viel List des alten bösen Feindes" ergreifend geschildert hat, erschallt im zweiten der die Grundlage des Ganzen bildende rein vierstimmige Choral, der im dritten Verse im starren Unisono, umspielt von verlockenden Klängen der Instrumente, gewissermaassen den muthigen, vertrauensvollen Kampf des Glaubens gegen der Welt Versuchungen versinnlicht, bis er sich endlich im vierten Verse in weiter Harmonie zum Triumphe über den errungenen Sieg aufschwingt. So viel uns bekannt ist, hat *Bach* den zweiten Vers zu einer Sopranarie benutzt und daran ein Bassrecitativ und eine zweite Sopranarie, mit anderem zum *Luther*'schen Liede nicht gehörigen Texte, gefügt, und endlich nach dem dritten Verse ein kurzes Tenorrecitativ und einen zweistimmigen Chor eingeschaltet. Diese bezeichneten Nummern fielen weg und an deren Stelle trat, wie bemerkt, der einfache, von allen Stimmen ohne Begleitung gesungene Choral. Nach unserem Dafürhalten schadete diese Abänderung dem Eindrucke des Ganzen keineswegs; sie erhöhte vielmehr denselben, indem dadurch die ausdrucksvolle Macht des Chorgesan-

ges ohne Unterbrechung das Bild des furchtlosen Streites vollendete.

Die grosse *Beethoven*'sche Ouverture, über deren hohen Werth uns hier weitläufig auszusprechen, wir für überflüssig halten, wurde untadelhaft ausgeführt.

Der Beifall, den sich Fräul. *Mayer* durch ihre vortrefflichen Leistungen auf unserer Bühne mit Recht erworben hat, wurde derselben auch nach der *Mozart*'schen Arie: „Non temer, amato bene" etc. in überaus reichem Maasse zu Theil. Ihre mit einem eigenthümlichen Reize begabte, zum Herzen sprechende Stimme, ihr edler und natürlicher Vortrag, der eben so ein Beherrschen des Stoffes, wie eine ausgezeichnete musikalische Bildung bezeugt, gewährten einen Genuss, wie ihn eben nur eine wahrhaft künstlerische Leistung zu bieten vermag. Referent kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin, rühmend der Liberalität der dermaligen Theaterdirection zu gedenken, welche den für die Bühnenvorstellungen engagirten Sängern und Sängerinnen gegenüber von einem Verbote des Auftretens in den regelmässigen Gewandhausconcerten absieht, und er gründet auf diese im gedachten Falle gemachte willkommene Erfahrung die Hoffnung, dass es dem Concertdirectorium gelingen werde, Fräul. *Mayer* noch öfter in diesem Winterhalbjahre für den Sologesang zu gewinnen. — Die obligate Violinbegleitung der Arie hatte Herr Concertmeister *David* übernommen, der durch discretes Spiel wiederholt seine wahre Künstlerschaft bethätigte. —

Mendelssohn's Lobgesang hat sich bereits auch anderwärts die grösste Anerkennung als eines der wenigen Meisterwerke neuerer Zeit erworben, und ist schon in früheren Jahrgängen dieser Blätter so ausführlich besprochen worden, dass wir wohl nicht Gefahr laufen, der Oberflächlichkeit in unseren bescheidenen Berichten und des Mangels an geistiger Erregbarkeit als Zuhörer beschuldigt zu werden, wenn wir uns über diese unvergleichliche Composition hier kurz fassen. Es genüge daher nur die Erwähnung, dass das Werk auch diesmal die schönste und grossartigste Wirkung hervorbrachte und mit stürmischem Applaus aufgenommen wurde. Was die Ausführung anlangt, so war dieselbe, einige Schwankungen und einen hier und da bemerkbaren Mangel an Ruhe und Sicherheit in den Instrumenten, namentlich in den der Cantate vorausgehenden Symphoniesätzen, abgerechnet, eine sehr gelungene. Der Dank dafür gebührt unter Anderem einer Anzahl hiesiger Dilettanten, die in Verbindung mit den Thomanern die Chöre, sowohl in der *Bach*'schen Cantate, als im Lobgesange, übernommen hatten, und zunächst den Damen *Mayer* und *Hennigsen*, so wie Herrn *Widemann*, Mitgliede unseres Theaters, welche die Solopartieen vortrugen. Hätten die Letztgenannten den kirchlichen, frommen Geist, der die ganze Composition durchdringt, noch etwas tiefer erfasst und mehr wiedergegeben, so würden sie sicherlich ihren Leistungen einen noch grösseren inneren Werth verliehen haben; denn die ächte religiöse Begeisterung, die ein solches Werk schuf und mit der es dargestellt sein will, lässt sich durch den profanen Ort, an dem es zur Aufführung gelangt, nicht alteriren. Nun war der Solovortrag zwar weder ein kalter, noch ein theatralischer; allein die wahrhafte Empfindung, die in Stellen der Ruhe und des Friedens sich dennoch von innerer Wärme durchdrungen zeigt, bei wachsender Begeisterung und Leidenschaft aber immer in den Grenzen der frommen Ergebung bleibt, glaubten wir doch zuweilen zu vermissen. Das vermochte jedoch nicht den Eindruck der Befriedigung zu schwächen, den uns die Aufführung hinterlassen hat, und gewiss Viele wünschen mit uns die Wiederkehr eines solchen Genusses, wie dieselbe und überhaupt dieser Concertabend bereitet hat. *L. R.*

Am 16. October veranstaltete unser genugsam bekannter Orgelvirtuos und Lehrer am Conservatorium Herr *C. F. Becker*, auf besondere Einladung, im Vereine mit Herrn *A. G. Ritter*, früher Organist in Erfurt, jetzt als solcher am Dom zu Merseburg angestellt, ein Orgelconcert in der St. Moritzkirche unserer Nachbarstadt Halle.

Die zwei Abtheilungen des Programms brachten: 1) Freies Präludium von *C. F. Becker*. 2) Fuge von *Bach*. 3) Variirter Choral von *Becker*. 4) Adagio von *Ritter*. 5) Fuge von *Händel*. 6) Freies Präludium von *Ritter*. 7) Fuge von *Bach*. 8) Variirter Choral von *Ritter*. 9) Adagio von *Becker*. 10) Fuge von *Krebs*. 11) Fantasie zu vier Händen von *Mozart*. No. 1, 3, 5, 7, 9 von Herrn *Becker*, No. 2, 4, 6, 8, 10 von Herrn *Ritter* vorgetragen. Herrn *Becker's* Leistungen waren, wie bekannt, eben so trefflich, als wie schon oft davon berichtet wurde. Im freien Präludium und Choral des ersten Theiles hatten wir wieder Gelegenheit, uns seiner eigenthümlichen Behandlung des Gegenstandes so wohl, als des Instruments, so wie bei den Fugen seiner grossen Meisterschaft im Vortrage derselben zu erfreuen.

In dem Tempo, wie er die prächtige Doppelfuge in H moll von *Händel*, so wie die in C moll (aus den Exercitien für Clavier) von *Bach* spielte, machen dieselben einen unbeschreiblichen Eindruck; wenn dieses Tempo das einzig rechte, nur um ein Weniges gemässigt oder erhöht würde, verlören diese Tonstücke sicher um ein Bedeutendes an ihrer Kraft und Macht. Herr *Ritter*, uns schon von früher bekannt durch eine hier gegebene Orgelunterhaltung, stand unserem *Becker* würdig zur Seite. Im freien Präludium sprach sich sein schönes Talent deutlich aus, Kraft, Feuer, Gedankenfülle wohnten ihm inne; der variirte Choral gab zu interessanten Beobachtungen hinsichtlich der Auffassung und Durchführung Gelegenheit; in der *Bach*'schen Fuge, C moll aus den sechs grossen Fugen (die *Krebs*'sche blieb zufällig weg), entfaltete er seine bedeutende Fertigkeit und Sicherheit, indem selbige, bei dem wohl schnellsten sich mit ihr vertragenden Tempo, mit einer Präcision und Energie gespielt wurde, die ihm unsere volle Achtung gewann. *Mozart's* herrliches Werk, die Fantasie in F moll, ganz für die Orgel geschaffen, klar, verständlich für Jedermann, dabei voll der grossartigsten Wirkungen und vom grössten Interesse für den Kenner, von beiden Herren mit derselben Bestimmtheit und Umsicht wie die anderen Tonstücke vorgetragen, bildete den würdigen Schluss des

Concerts. Die Orgel der Moritzkirche, neuerdings aus der Werkstatt des bekannten Orgelbaumeisters *Schulze* in Paulinzella hervorgegangen, hat sowohl beim vollen Werke eine ungeheuere Kraft, als auch im Einzelnen sehr schöne Stimmen, obwohl bei einigen derselben uns die Intonation etwas rauh vorkam. Die Kirche selbst ist aber den Tönen wenig günstig; bei dem vollen Werke entsteht eine so gewaltige Brechung derselben in dem grossen Raume, die fast an Zerflossenheit und Unverständlichkeit grenzt, dass man nur auf manchen Puncten dieses im überaus edlen Style aufgeführten Bauwerkes ein klares Verständniss gewinnen kann. *H. S.*

Feuilleton.

Am 1. November starb zu Weimar der Chor- und Musikdirector Herr *A. F. Häser*, seit vielen Jahren ein getreuer Mitarbeiter dieser Zeitung. Ausführlichere Nachrichten über den als Mensch und Künstler gleich tüchtigen Mann wird sein Necrolog in einer unserer nächsten Nummern bringen.

In Berlin starb jüngst der Sänger *Eunicke*, weiland eine Zierde des dasigen Hoftheaters.

Der Bassist *Dettmer* in Dresden hat von mehreren Polen einen silbernen Pokal erhalten, als Anerkennung für seine treffliche Darstellung des alten Feldherrn.

Ankündigungen.

Unsere auf das Beifälligste aufgenommene kleine Musikzeitung:

Blätter für Musik und Literatur,

deren Auflage sich in dem laufenden fünften Jahrgange auf eine Höhe von nahe an 1800 Exemplare geschwungen hat, behauptet sich als das wohlfeilste und weitverbreitetste musikalische Organ und wird auch für das nächste Jahr in gleicher Tendenz: *belehrende Unterhaltung*, fortgesetzt.

Den Inhalt bilden, wie bisher, musikalische Charactere berühmter Componisten und Virtuosen; musikalische Zustände der vornehmsten Städte; Aufsätze, Kritiken und besonders Notizen über Alles, was sich im In- und Auslande Wichtiges und Interessantes in musikalischer Beziehung zuträgt; dagegen sollen Persönlichkeiten, Ironie, Witzeleien auf Unkosten der Ehre und des guten Rufs Anderer unserm Blatte auch ferner fremd sein und ausgeschlossen bleiben. Ferner geben wir *von Zeit zu Zeit Kupfer- und Musikbeilagen als Prämie unentgeldlich, setzen eine Prämie auf Compositionen aus u. s. w. Gewichtiges Interesse erhält unsere Zeitschrift daher noch als Organ des* **Norddeutschen Musik-Vereins** *und* **Preis-Institute**, *deren fortlaufende Berichte und Preisausschreibungen vollständige Aufnahme finden, wodurch unsere kleine Musikzeitung jedem wahren Musikfreunde, namentlich aber Musikern von Fach, welche mit den Fortschritten der Kunst bekannt bleiben müssen, fast unentbehrlich wird.*

Der Jahrgang erscheint in 52 wöchentlichen Nummern, gibt von Zeit zu Zeit Bildnisse und Compositionen als Beilage und monatlich den Anzeiger aller neuerschienenen Musikalien zu nur 1½ Thaler.

Alle Buchhandlungen und Postämter nehmen Bestellungen an und geben Probeblätter gratis, in Itzehoe *Nissen*, in Hamburg die Verlagshandlung *Schuberth & Comp.*

Stuttgart. Wir haben ein ganz vollständiges Exemplar der

Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung seit ihrem Entstehen (3. October 1798) bis incl. 1844 nebst Register zu Jahrgang 1 — 20 ganz neu, in Halbfranzband mit Titel (Jahrgang 1844 roh),

Cäcilia, Zeitschrift für die musikal. Welt seit ihrem Entstehen 1824 — 1839 inclus. Cartonn. wie neu,

zu billigem Preise zu verkaufen und bitten die Liebhaber, sich mit uns in Correspondenz zu setzen.

A. Liesching & Comp., Buch- u. Antiq.-Handlung.

In dem Verlage von **G. A. Reyher** in Mitau erschien so eben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Rückmann, H. v., *Vier Lieder für eine Singstimme* mit Begleitung des Pianoforte. 8 Ggr.

— — *Tänze für das Pianoforte.* 20 Ggr.

Beispiellos billiges Werk,

allen Seminarien zur Einführung angelegentlichst empfohlen:

Die Kunst des Orgelspiels

auf ihrem heutigen Standpunkte;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze aus 6 Lieferungen, à ⅓ Thlr., bestehend, wird bis Ostern 1845 vollendet sein. Da die Namen der resp. Subscribenten dem Werke vorzudrucken beabsichtigt wird, so bitte ich um zeitige und genaue Anmeldung.

Interessante Nova für Componisten und Freunde der Dichtkunst.

In acht Tagen erscheinen in unserem Verlage:

Deutsche Gedichte,

Sammlung zur Composition geeigneter Poesieen, eingesendet zur Preisbewerbung an den Norddeutschen Musik-Verein in Hamburg. Herausgegeben mit Bewilligung der respectiven Dichter von *C. Krebs*, Präses des Norddeutschen Musik-Vereins. Ein starker Octavband sauber brochirt Preis 1½ Thlr.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Da ich das Eigenthumsrecht meiner von *Carl Klingemann* für die deutsche Bühne bearbeiteten Oper „**Die Bräute von Venedig**“ ausserhalb Englands gänzlich an die *Hallberger*'sche *Verlagshandlung* in Stuttgart abgetreten habe, so bitte ich hiermit die verehrlichen Theaterdirectionen, welche darauf reflectiren wollten, sich an die benannte Verlagshandlung unmittelbar zu wenden, von welcher *allein* Textbuch, Partitur und Clavierauszug *rechtmässiger Weise* zu erlangen sind.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane in London.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. № 46. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Gesänge für Männerstimmen.

Zeiten des Friedens und der Ruhe, wie die unserigen, begünstigen das Gedeihen der Wissenschaften und Künste, wie befruchtender Sonnenschein und Regen das Gedeihen der Vegetation, die dann freilich neben goldenen Saaten und duftreichen Blüthen auch Gänseblümchen, Pilze und allerlei Aftergewächse in ihrem Gefolge hat. Wer mag ihr's wehren? So ist auch die Vegetation des Männergesanges, die in unserer Zeit so üppig emporschiessende, nicht immer eine gleich erquickliche und gleich erfreuliche — für Jedermann. Und kann sie es auch wohl sein? Stehen nicht die unzähligen Männer-Gesangvereine unserer Zeit auf sehr verschiedenen Stufen der wissenschaftlichen und der Kunstbildung? Man darf nur einigen grösseren Männergesangfesten beigewohnt haben, um zu erkennen, wie weit diese Stufen von einander abstehen und welche weite Kluft folglich auch zwischen den musikalischen Bedürfnissen derjenigen befindlich ist, welche sie gerade einnehmen. Da hat sich in einzelnen Vereinen der Männergesang in bewundernswürdiger Klarheit, Sicherheit und Präcision zu einer Höhe verklärt, von welcher die Stimmen mit wahrem Geisteshauche uns anwehen und den Weg finden zu den innersten Tiefen des Herzens, während in anderen fast nur die physische Macht des Tones sich geltend macht, und wiederum andere auch diese kaum in voller Reinheit repräsentiren. Diesem Vereine gelten keine Schwierigkeiten als unüberwindlich, ja die grössten werden spielend leicht bewältigt, während einen anderen schon ein kleines Häuflein von Been und Kreuzen in Furcht und Schrecken setzt und jede auch nur einigermaassen über das ganz Alltägliche hinausgehende Modulation so zu sagen aus dem Häuschen bringt. Manchen einzelnen genügt nur das Tiefste, Feinste, Zarteste in der Kunst, das sie mit vollendeter Gewandtheit wiederzugeben wissen, während andere sich lieber an derbere Speise halten mögen und einen kräftigen Scherz, aus dem Alltagsleben gegriffen, ein hausbackenes Trink- oder Liebeslied allem Anderen vorziehen und mit ihren abgehärteten, in Frost und Hitze gestählten Stimmen feinere zartere Blumen der Poesie und Musik so hart angreifen, wie mit Fäusten. — Und doch wollen alle — alle singen, viel singen und vielerlei! Und sollen sie es nicht? Soll und darf man dem Kukkuk, weil er nicht singt und singen kann wie Bülbül, den Schnabel verbieten? Alle wollen und verlangen nun aber ihre Kunstspeise, ihr Kunstfutter, und wär' es auch nur Hafer und Häckerling. Es sind nicht alle Zungen gleich wählerisch. Das Alles wissen nun die Herren Componisten recht gut und tragen freundlichst Sorge, den verehrlichen Gesangvereinen fortwährend allerlei niedliche und feine, aber auch mitunter derbe Speise — tüchtige Hausmannskost aufzutischen, damit keiner leer ausgehe. Die Kritik aber kann, solchen Festtischen und Festmahlen der Liedertafeln und Gesangvereine beiwohnend, wenn nun ein Gang der Gerichte — Austern und Rostbeef, Schinken und Crêmes — nach dem anderen aufgetragen wird, am Ende nichts Anderes thun, als sagen: Prosit, meine Herren — und dabei zulangen, was ihr selbst am Besten mundet, ohne hartnäckig die Forderung zu stellen, dass Alle nur an ein und dasselbe Gericht gehen sollen — was am Ende bei allem Nöthigen, Schelten und Raisonniren doch nicht geschieht.

So wollen wir denn auch hier an eine reich besetzte Liedertafel gehen und nicht ein gar zu saures Gesicht machen, wenn Manches darauf gerade nicht nach unserem Gusto ist.

1) Sechs Lieder für 4 Männerstimmen, componirt und dem Zöllner'schen Gesangvereine in Leipzig gewidmet von *A. E. Marschner*. Op. 15. Hannover bei Bachmann. Preis 1 Thlr.

Ein guter Gang von sechs Schüsseln, die wir sämmtlich schmackhaft gefunden. Sie heissen: „Schlummerlied", „Weinlied", „Abschiedsabend", „Vor der Schlacht", „Jägers Aufenthalt" und „Soldatenlied". Einige dieser Lieder sind recht frisch und freudig aus der Brust herausgesungen und voll warmer innerer Bewegung der Stimmen. Fast alle setzen hohe Tenore voraus, wie man sie leider nicht überall findet.

2) Nachtklänge der Liebe. Fünf Gesänge für 4 Männerstimmen, componirt von *Karl Zöllner*. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr.

Ein feines, kostbares Gericht, das wir tüchtig gebildeten, genau zusammen geübten Vereinen, die sich bereits an Höherem, Edlerem mit Glück versucht haben, angelegentlichst empfehlen können. Diese Gesänge: „Marsch in der Nacht" (etwas zu weit ausgesponnen), „Nachtgesang", „Gute Nacht", „Ruhe süss Liebchen!" und „Andenken", eignen sich ganz vorzüglich für schwärme-

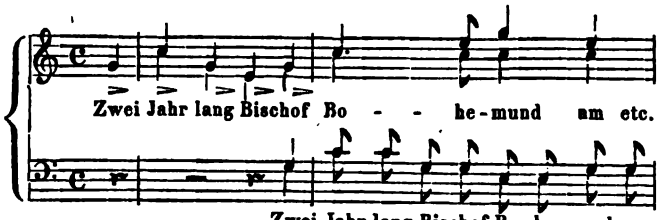
risch-gefühlvolle, ritterlich-galante Herren zu Ständchen für feine Damen, deren Herzen sicherlich dem sanften sommernächtlichen Zauber, der auf diesen in ihrer Art trefflich gelungenen Compositionen ruht, nicht widerstehen werden.

3) Liebe. Religiöser Chorgesang von *Hoffmann von Fallersleben*. Für Männerchor componirt von *A. Zöllner*. Mit Begleitung von 2 Hörnern und 2 Posaunen ad libitum. Preis der Partitur mit Instrumentalstimmen 7½ Sgr., jeder Singstimme 1¾ Sgr.

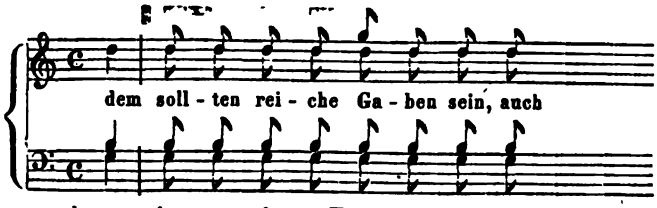
Ist auch dieser Gesang nicht kirchlich religiös gehalten im strengeren Sinne des Wortes, weder dem Texte noch der Musik nach, so athmet er doch fromme Empfindung und ist solchen Vereinen, die dann und wann auch das Ernstere und Höhere in den Bereich ihrer Kunstbestrebungen ziehen mögen, bestens zu empfehlen, indem er mit anerkennungswerther Gewandtheit geschrieben und, bei mässiger Schwierigkeit, sehr ansprechend gehalten ist und, zumal bei stärkerer Besetzung, sicherlich einen günstigen Eindruck hervorbringen wird.

4) Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Louis Huth*. Cah. I. 5 Lieder. 1 Thlr. Cah. II. 5 Lieder von *L. Tieck*. ¾ Thlr. Hannover bei Bachmann.

Die Ueberschriften dieser Lieder sind folgende: (Cahier I) Dem frohen Vereine. Noah's Fass. Das Vöglein. Die Rückkehr. Der Doctor Wein. (Cahier II) Andacht. Ferne. Tugend und Teufel. Jagdlied. Schlummerlied. Man sieht, dass hier für Scherz und Ernst gesorgt ist, und wir dürfen wohl sagen: gleich gut, so dass sich die meisten dieser Lieder überall einer günstigen Aufnahme zu erfreuen haben dürften. Nur No. 5 in Cah. I „Der Doctor Wein" erinnert in den Partieen:



und:



zu sehr an einen gewissen Ton, den wir hier nicht näher bezeichnen wollen. No. 2 in Cah. II „Die Ferne" ist in der Composition doch etwas gar zu kurz weggekommen. Hier wäre wohl eine weitere musikalische Ausmalung des Textes am rechten Orte gewesen. Das „Jagdlied" in demselben Hefte ist dagegen vorzüglich gelungen. Das Voce di bocca in No. 5 „Schlummerlied" ist zu sehr verbraucht, als dass wir ihm noch sonderlichen Effect versprechen dürften, wiewohl es gerade hier zweckmässiger angewendet erscheint, als es von vielen Anderen in anderen Fällen geschehen ist.

5) Gesänge für Männerchor von *W. Speier*. Op. 44. No. 2. Schlachtgesang von *Theod. Creitzenach* für Doppelchor mit Begleitung von zwei Ventiltrompeten. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Auch hier wieder, wie schon oben in No. 1, dem Marschner'schen Hefte, ein Schlachtlied. Wir wollen nicht fürchten, dass sich das als böses Omen geltend machen werde, denn wir haben die Greuel und Schrecknisse des Krieges zu nahe und zu vielfach gesehen, um ihre Erneuerung wünschen zu können, und sind nicht gesonnen, in das „Wie lagen wir in Graus und Nacht so lang, Gottlob! dass wieder Ruf zur Schlacht erklang!" einzustimmen, wiewohl wir gestehen müssen, dass die Composition voll Feuer und Leben und wohl gelungen sei. Bei starker Besetzung zumal wird sie von kräftigem Eindrucke sein, und wir können sie vorzüglich Militärsingchören als eine schätzbare Gabe des Verfassers empfehlen.

6) Die Rheinländer. Heitere Chorgesänge und Quartette für Männerstimmen. Heft VII. Makrobiotik, Scherzgedicht von *Lessing*. Der Schuss, Burleske von *Goethe*, componirt von *A. Methfessel*. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. 48 Kr.

Beide hier gebotene Gesänge sind dankenswerthe Gaben der bekanntlich auf dem Gebiete des Heiteren, Scherzhaften und Humoristischen sich stets mit grossem Glücke bewegenden und daher überall gern gesehenen Muse des geehrten Verfassers. Beide setzen gewandte, wohl zusammengeübte Chöre voraus. Gut vorgetragen wird besonders Goethe's „Paff! 's ist ein Schuss gefallen, mein, sagt, wer schoss da drauss?" von unvergleichlich komischer, das Zwerchfell durch und durch erschütternder Wirkung sein. Vorzüglich werden dabei die von dem Verfasser ausdrücklich vorgeschriebenen Bockstriller einen ganz absonderlichen Effect hervorbringen.

7) Heitere Lieder für vierstimmigen Männergesang von *Aug. Schäffer*. Op. 8. Cah. IV. Die Sonntagsreiter. Preis ¾ Thlr. Cah. V. Die feinen Gesellen. ⅓ Thlr. Berlin, bei Schlesinger.

Auch Herr Schäffer hat die vis comica seiner Gesangmuse hier auf's Neue bethätigt und vorzüglich die „Sonntagsreiter" dürften sich Freunde erwerben, während wir nicht anrathen können, „Die feinen Gesellen" etwa vor dergleichen Herren selbst vorzutragen. Sie dürften sich sonst leicht bewogen fühlen, den Gesang mit einer freiwilligen Prügelsuppe zu belohnen — ein Kunstsold, der sicherlich nicht zu den gesuchten gehört.

8) Sechs Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Berthold Gantzert*. Hannover, bei Bachmann. Preis 22 Ggr.

Auch diese Sammlung bietet in Ernst und Scherz manches Gute, wenn auch nicht gerade Ausgezeichnetes, Hervorragendes, das überhaupt sich selten macht. Die dargebotenen, grösstentheils nur kurzen Gesänge tragen folgende Ueberschriften: „Die Ferne" von Eckermann.

„Am Bache“ von demselben. „Das deutsche Kleeblatt“ von Mithoff. „Die Heimath.“ „Nachtlied.“ „Jägerlied.“

8) Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. No. 2. Preis 6 Sgr. Jede Stimme kostet 2½ Sgr.

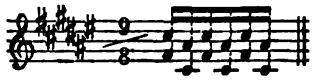
Das vorliegende zweite Heft dieser bereits beifällig in diesem Blättern angezeigten Sammlung enthält 1) „Ein Königswort“ von A. Neithardt. 2) „An der Katzbach,“ von demselben. 3) „Sehnsucht“ von Conradin Kreutzer. 4) „Wanderlust“ von demselben. 5) „Müller und Schneider“ von A. Zöllner. 6) „An die Kunstgenossen“ von H. Truhn. Die Namen der Componisten leisten für den Werth der Compositionen hinlängliche Bürgschaft. —

—n.

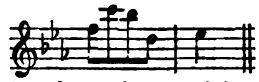
Für Pianoforte solo und zu vier und acht Händen.

Pacher, J. A., Trois Etudes de Salon. Op. 3. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

Die erste dieser Etuden „La Sentimentale,“ nebenbei noch „Das Abendgeläute“ überschrieben, soll wohl eigentlich die Empfindungen bei demselben, nicht das Abendgeläute selbst schildern, obwohl diese Figur:



genugsam daran denken lässt. Genannte Figur ist durch das ganze Tonstück beibehalten, und wenn auch nicht neu, verleiht sie doch demselben, zumal da die Melodie zumeist in der linken Hand liegt, einen sehr weichen, zarten Character. Die zweite „La brillante“ ist mehr Bravourstück, besonders wenn das Tempo giusto, welches Jedem den Grad der Schnelligkeit überlässt, vivace genommen wird; sie fordert ziemliche Fertigkeit und ist sehr übend. Die dritte „L'héroique“ hat uns am Meisten zugesagt; Schade nur, dass eine solche Stelle:



darin Platz gefunden hat, denn solche Schlüsse vernichten die Wirkung der Periode, wenn diese auch noch so hübsch erfunden ist. Alle drei Etuden empfehlen wir geübten Spielern zur Berücksichtigung; obgleich mit einigen Dingen nicht recht einverstanden, welche wir unberührt lassen wollen, da es bei Salonstücken meist auf Effectmachen ankommt, erklären wir sie doch für bessere Erzeugnisse der modernen Richtung, indem sie nicht Flitterwerk sind, sondern Melodie haben.

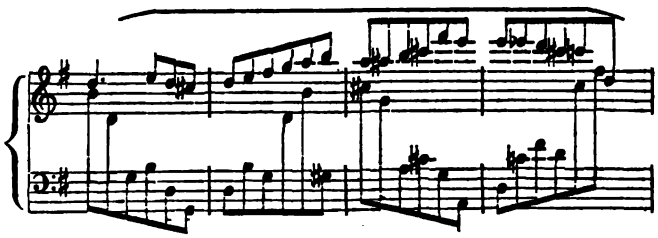
Wielhorsky, Comte *J.*, Grande Fantaisie sur des motifs du Pirate. Op. 13. Preis 1 Thlr.

— — 3ème Impromptu. Op. 14. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Preis 12½ Ngr.

Die Fantasie ist ein Musikstück, welches bedeutende Schwierigkeiten enthält, die nach dem Ende zu sich immer drohender gestalten; Grund genug für unsere begierigen Clavierspieler, sich damit einzulassen, und damit vielleicht öffentlich zu brilliren. Vieler unserer jetzigen Virtuosen Losung ist: Je toller, je besser! Seele, Geist, Melodie, sind ihnen fremde Erscheinungen, nur ist es daher höchst betrübend für den aufrichtigen Künstler, die Früchte dieses Strebens immer als neue Missgeburten, Ungethüme u. s. w. emporschiessen zu sehen.

Der Verfasser dieser vorliegenden Fantasie hat klangbare Bellini'sche Themata gewählt, und obgleich er dieselben mit allem Prunke der Jetztzeit umgeben hat, so ist doch sein Streben ein edleres, als das so eben berührte, indem Zusammenhang, Gefühl und Geschmack in dem Werke anzutreffen sind, so dass es tüchtigen Spielern sowohl, als auch Anderen von Interesse sein dürfte.

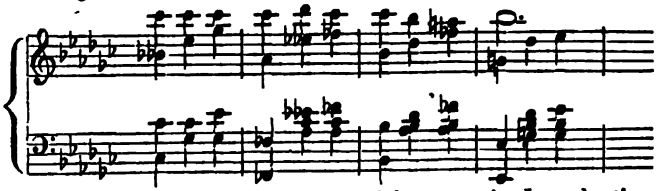
In dem Impromptu begegnen wir dem Verfasser auf eigenen Wegen; wiewohl ein kleines Tonstück, gibt es uns jedoch Uebersicht von dessen Geschmack und musikalischer Befähigung. Diese Eigenschaften sind zwar nicht zu verkennen, aber eben so wenig ein Suchen, modern zu erscheinen, was manchmal, z. B. S. 5:



die Melodie beeinträchtigt und zu vermeiden gewesen wäre.

Meyer, Léopold de, Valses brillantes. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Diese Walzer gehen uns ein trauriges Bild des jetzigen Virtuosenthums. Wo ist da ein vernünftiger Sinn? Alles geschraubte Schönthuerei, herzlose Harmonie.



Eine zwei Seiten lange, nichtssagende Introduction eröffnet den Reigen der fünf Walzer; in B dur wird angefangen und in Es dur geschlossen; Alles auf's Modernste.

Uns scheint aber überhaupt der Verfall der Kunst seinen Culminationspunct erreicht zu haben; es kann kaum noch widerwärtiger geschrieben werden, als man täglich zu Gesicht bekommt; doch dies Alles würde nach und nach wieder besser werden, wenn die Herren Claviercomponisten sich mit etwas mehr, als mit ihrem Instrumente, welches ihnen meist die Compositionen liefert, beschäftigten.

Fesca, A., Scène de Bal, morceau de Salon à 4 mains. Op. 14. 1 Thlr. 4 Ggr.

Fesca, A., La Mélancolie, pièce caractéristique à 4 mains. Op. 15. 16 Ggr.

— — Fantaisie et Variations sur Le cor des Alpes à 4 mains. Op. 17. 1 Thlr. 8 Ggr. Sämmtlich bei C. M. Meyer jun. in Braunschweig.

Dieser Componist leidet ebenfalls an der Fantasie- und Morceau de Salon-Epidemie, nur noch nicht in dem Grade, als sein Vorgänger. In Op. 17 stellt sich die Richtung desselben am Deutlichsten heraus; es ist unter den drei Stücken das schwächste. Op. 15 klingt recht gut und hat uns am Meisten gefallen, obgleich sich der Verfasser in der Ballscene am Natürlichsten gibt, welche auch recht Hübsches enthält.

Alle drei Stücke dürften gern gespielt werden, da sie mitunter recht schöne Melodie enthalten, dabei den Fingern etwas zu thun geben und aus diesen Gründen dankbar für den Spieler sind. Wir haben aber zu bemerken, dass wir den Verfasser lieber auf anderen Wegen erblicken möchten; denn wir erkennen aus der „Melancholie," dass er bei festem Willen recht Gutes leisten würde; zu dem Ende hat er sich vor den süssen Modulationen und Schlussfällen der Perioden, so wie vor verzwickten Harmonieen zu hüten. Also gebe uns derselbe in späteren Werken: schöne Form und Melodie, klare Harmonie ohne Uebertreibung, Gliederung und Durchführung seiner Sätze, und wir werden ihm dann unsern ganzen Beifall nicht versagen.

Wichmann, H., Sonate. Op. 1. Berlin, Trautwein. 25 Sgr.

Es ist recht erfreulich und wohlthuend zugleich, dann und wann, nach beschwerlichen Märschen durch Fantasie- und anderes Gestrüppe, in fruchtbare, angebaute Gegenden zu kommen, mit einem Worte, einmal wieder auf Musik zu stossen. Vorliegendes Op. 1 heissen wir in letzter Beziehung herzlich willkommen; es zeugt von rechtem Willen, und dieser allein ist uns schon von grossem Werthe. Die vier Sätze desselben (Allegro agitato, 3/4, Gmoll. Andante, 2/4, Es dur. Scherzo, 3/4, Gmoll. Allegro molto, 2/4, Gmoll) sind sehr melodisch und schwunghaft, nur hätten wir zu bemerken: dass uns im ersten Satze das Octavenmotiv zu lange anhält und zu viel benutzt wird, im dritten die Grundtonart nicht ganz erwünscht kommt, im Trio desselben und im Hauptmotive des Finale schon gehörtes Mozart-Beethoven'sches angewendet wurde.

Doch übergehen wir das! in ferneren Werken wird der Componist sich schon noch anders finden lassen; wir sind mit diesem Anfange vollkommen zufrieden, und wünschen, dass er die eingeschlagene Bahn nie verlassen möge. Es gehört dazu in heutiger Zeit ein fester Wille, sich durch Nichts täuschen zu lassen, sondern mit Beharrlichkeit nach festendem Studium immer an Tüchtigkeit zunehmend, nur dem Guten nachzustreben, das Wesen der Kunst immer mehr verstehen zu lernen, um dann durch die That beweisen zu können: dass man es, wenn auch nur einigermaassen, begriffen habe, welch' hohe, himmlische Göttin die Kunst ist.

Beethoven, Ouverture zur Oper Fidelio zu 8 Händen eingerichtet von *G. M. Schmidt*. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Es bedarf nur der Anzeige des Erscheinens dieses herrlichen Beethoven'schen Werkes, der Ouverture in E dur, welche in dieser Gestalt Vielen sehr erwünscht kommen wird. Das Arrangement ist eben so gelungen und vollkommen, wie wir es in einer der letzten Nummern dieser Blätter an der Leonoren-Ouverture lobten.

Der verehrlichen Verlagshandlung sagen wir, und gewiss im Namen so manches Kunstfreundes, für diese neue Gabe freundlichen Dank; möge sich dieses Unternehmen allgemeiner Berücksichtigung erfreuen! —

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Die zweite der oben erwähnten musikalischen Productionen war die Aufführung des Oratoriums von *Spohr*: „Der Fall Babylons," welche am 28. d. M. unter Direction des Herrn Cantor und Musikdirector *Hauptmann* in der erleuchteten St. Thomaskirche von Seiten des Thomanerchors vor einem sehr zahlreichen Publicum Statt fand. Seit einigen Jahren veranstaltet der letztere, als Ersatz für das in Wegfall gebrachte, allerdings einträgliche, aber eben so der Gesundheit der Schüler nachtheilige, als der jetzigen Zeit nicht mehr angemessene Currenden- und Strassensingen, zwei Mal im Jahre grössere Musikaufführungen in der genannten Kirche zum Besten der Thomasschulcasse. In der ersten Zeit nach Einführung dieser Neuerung wurden grösstentheils die dazu ausgewählten Werke ausschliesslich, auch in den Solo's, von den Alumnen der Thomasschule vorgetragen; später mag wohl theils der Wunsch, auch solche Kirchenmusiken nicht ausgeschlossen zu sehen, welche namentlich in Bezug auf die Soli's die Kräfte der jugendlichen Sänger übersteigen, theils das freundliche Entgegenkommen geschätzter Künstler und Dilettanten dazu geführt haben, dass der Kreis der aufzuführenden Compositionen erweitert worden ist, und diesen Umständen danken wir es, dass, wie früher der Judas Maccabäus von *Händel*, jetzt *Spohr's* neuestes Oratorium: „Der Fall Babylons" zu Gehör gebracht wurde. Die Solopartieen waren in den Händen der Frau *Bünau* geb. *Grabau*, der Fräul. *Hennigsen* und *Jacobi* (Erstere Lehrerin, die beiden Letzteren Schülerinnen des Conservatoriums der Musik) und der Herren *Kindermann* und *Pögner*, Bassisten am hiesigen Stadttheater, Organist *Langer* und *Meyer*, und wurden sehr lobenswerth executirt; einen vorzüglichen Effect machte die herrliche Stimme des Herren *Kindermann* (Cyrus), deren schöner Klang durch die Wölbungen der Kirche erweitert und durch einen angemessenen, lebendigen, aber nicht theatralischen Vortrag gehoben wurde. Auf das Oratorium selbst in seinen einzelnen Nummern hier ausführlicher einzugehen, tragen wir billig Bedenken, einmal, weil uns die Zeit nicht verstattet hat, den Proben beizuwohnen, und wir es daher nur einmal hören konnten, andererseits

aber, weil die Leser in diesen Blättern durch eine genaue Kritik von kunstverständiger Hand bereits mit dem Werke bekannt geworden sind. Nur so viel sei uns erlaubt hier zu bemerken, dass im ersten Theile besonders die Chöre der Juden: „Gott uns'rer Väter" u. s. w. und „Der Löwe ist vom Lager gesprungen" u. s. w., Recitativ und Arie des Cyrus: „Juda's Gott hat geredet" u. s. w., das Wiegenlied, der Soldatenchor, und das Gebet der Juden mit vierstimmigen Soli's, im zweiten Theile aber der Chor der Hofleute: „Die festliche Tafel ist freudegekrönt" u. s. w., das Recitativ des Belsazar, in welchem die Catastrophe der geheimnissvollen Flammenschrift eintritt, die Arie des Cyrus: „Was ist der Mensch in seinem stolzen Wahne," und der Schlusschor uns am Meisten angesprochen haben. Das ganze Werk enthält, wie es von einem Meister, wie *Spohr*, nicht anders zu erwarten ist, ungemein viel Schönes, und namentlich ist die Jugendfrische, welche dasselbe vom Anfang bis zum Ende durchweht, überraschend, so dass man an das vorgerückte Alter des Componisten sich nirgends erinnert fühlt. Dass das eigenthümliche Gepräge aller *Spohr*'schen Musik, in Harmonisirung und Instrumentation, in einzelnen Nummern mehr oder minder hervortritt, dass hier und da einige Längen bemerkbar sind, und dass zuweilen der Meister, freilich veranlasst durch das oft weltliche, grösstentheils kriegerische Element des Textes, über den eigentlichen Kreis der Kirchenmusik hinausgegangen ist, — dies Alles soll und kann kein Tadel sein; wer *Spohr's* Musik kennt, weiss seine kunstreiche und sinnige Verschmelzung des Epischen und Lyrischen mit hoher Würde zu schätzen, und findet mit uns gewiss auch eine grössere Ausdehnung der Darstellung dadurch gerechtfertigt. — Die Thomaner trugen die Chöre mit klangreichen Stimmen und ausserordentlicher Sicherheit vor, und bewährten dadurch die umsichtige und gediegene Leitung ihrer Uebungen durch ihren Dirigenten Herrn Musikdirector *Hauptmann* auf das Erfreulichste.

* *

Leipzig, den 9. November 1844. Fünftes Abonnementconcert, Donnerstags, den 7. November. — Ouverture zu der Oper: „Der Wasserträger" von *Cherubini*. — Scene und Arie aus Don Juan von *Mozart* („Crudele" etc.), gesungen von Frau *Fischer-Achten*, herzogl. braunschweig. Hofsängerin. — Concert für Pianoforte von *G. F. Händel* (F dur), vorgetragen von Herrn *Mortier de Fontaine* aus Paris. — Recitativ und Arie von *Pacini*, gesungen von Frau *Fischer-Achten*. — Pianoforteconcert von *F. Mendelssohn Bartholdy* (G moll), vorgetragen von Herrn *Mortier de Fontaine*. — Symphonie von *Rob. Schumann* (B dur, No. 1). —

Cherubini's Opern haben bekanntlich, nächst dem entschiedenen Gepräge des Genius und des selbstschöpferischen Talents, das Eigenthümliche, dass sie, wenn gleich grösstentheils schon vor einem halben Jahrhunderte componirt, doch nirgends eine Spur ihres Alters zeigen, d. h. in keiner Beziehung veraltet sind. Es weht in ihnen eine Frische der Jugend, ein Leben, das, eben weil es nicht von aussen angeflogen, nicht durch äusserliche von wandelbarer Zeitrichtung gegebene Verhältnisse erzeugt, sondern aus den innersten Tiefen des Geistes entsprossen ist, auch für alle Zeiten zum Geist und Herzen spricht. Besonders die Ouverturen geben uns, nachdem die Opern selbst jetzt seltener auf der Bühne erscheinen, zu solchen wiederholten Wahrnehmungen Veranlassung, und unter diesen vorzugsweise die zum „Wasserträger." So oft man sie auch schon gehört hat, immer entdeckt man in ihr neue Schönheiten, immer erlabt man sich von Neuem an dem Reichthume der Gedanken, an der Fülle der Harmonieen und an dem Zauber, der über das Ganze verbreitet ist. Und was uns als das Merkwürdigste erscheint: das Melodische ist durchaus nicht vorherrschend; man kann kaum sagen, dass wirkliche entschiedene Melodieen darin sind; an ihrer Statt bietet uns der Meister eigentlich nur musikalische Figuren, aber diese eben sind so characteristisch, sie werden von so reizenden Harmonieen umgeben und gehoben, und dabei sind sie mit diesen ihren Begleitern so meisterhaft zu einem Ganzen, zu einem dramatischen und mit Beachtung der strengen Regeln doch wie spielend hingeworfenen Ganzen verbunden, dass man fürwahr nicht weiss, soll man mehr das Material oder die Verarbeitung desselben anstaunen. Das Orchester trug dieses herrliche Musikstück ausgezeichnet vor, und wir wünschen Jedem Glück, der es in solcher Vollendung gehört hat.

In den letzten Jahren sind uns durch die ausschliesslich für unsere Abonnementconcerte engagirten Sängerinnen, wie die Damen *Novello*, *Shaw*, *Meerti*, *Schloss* und *Birch* so schöne musikalische Genüsse verschafft worden, dass man es wohl als eine Einbusse für das Publicum betrachten möchte, wenn es dem Directorium nicht gelungen ist, auch für die diesjährige Concertsaison eine Sängerin zu gewinnen. Bis jetzt aber dürfte wenig Grund zu einer Klage hierüber vorhanden sein; denn ohne diesen anscheinenden Mangel würden wir nicht die jedenfalls interessante Bekanntschaft einiger fremden Gastsängerinnen gemacht oder erneuert haben. Obgleich nur ein wiederholtes Hören gestattet, sich der Vorzüge der auftretenden Künstlerinnen klar bewusst zu werden und ein unbestochenes Urtheil über deren Leistungen zu begründen, so ist und bleibt es doch auf der anderen Seite gewiss nicht minder anziehend, in gedrängter Reihenfolge mehrere und verschiedene Kräfte sich vorgeführt zu sehen, die in einer oder der anderen Beziehung, in grösserem oder geringerem Grade unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen und sie fesseln. Eben wegen der angedeuteten, aus dem doch immer nur vorübergehenden Eindrucke erklärlichen Unzulänglichkeit eines Urtheils ist Referent weit entfernt, hier eine Vergleichung der Sängerinnen zu versuchen, welche bisher uns mit Vorträgen erfreuten. Aber er bezeichnet das Auftreten der Frau *Fischer-Achten* getrost und ohne Befürchtung eines erheblichen Widerspruchs als ein höchst willkommenes und interessantes. Zu leugnen ist zwar nicht, dass die Stimme dieser Künstlerin in den mittleren Chorden etwas Gedrücktes hat, wodurch sie an Reiz verliert; dass ferner der Vortrag der zweiten Arie (von *Pacini*, eines jämmerlichen Modelappens) mit Trillern, Cadenzen, Anschwellungen u. s. w. etwas überladen wurde; aber — welche

schöne, leicht ansprechende und glockenhelle Höhe liess uns die Sängerin hören! mit welcher Würde und musikalischen Wahrheit sang sie die Arie der Donna Anna! Tonbildung, Auffassung, Portament und Coloratur, Alles lässt in ihr die durchgebildete Sängerin erkennen, der es Ernst mit der Kunst ist. Wir erinnern nur an die Sicherheit und Reinheit, mit der sie das dreigestrichene *c* anschlug und aushielt, an den gediegenen Vortrag des Recitativs, an die Leichtigkeit und Bravour der Verzierungen u. s. w. Wer will es einer Sängerin verargen, wenn sie neben einer classischen Arie auch ein saft- und kraftloses Solo aus der modernen italienischen Opernbäckerei wählt, um in letzterem, nicht dem Geschmacke der Zeit zu huldigen, sondern ihre Fertigkeit auch in diesem allerdings in mancher Beziehung sehr schwierigen Genre zu zeigen, und wenn sie dann solch seichtes Machwerk mit allerlei Tand und Flitterstaat behängt, um wenigstens für den Augenblick dessen Jammergestalt zu verdecken und von dieser die Aufmerksamkeit der Hörer auf ihre Leistung, auf die Hauptsache, zu lenken? Wir wenigstens mögen mit Frau *Fischer-Achten* darüber, dass sie dies that, nicht rechten, und gewiss der grösste Theil des Publicums eben so wenig; denn der laute und anhaltende Beifall, den ihre Productionen fanden, wird ihr am Besten bewiesen haben, dass die ächte Künstlerschaft bei uns der Anerkennung nicht entbehrt. Wir freuen uns, die geschätzte Sängerin bald wieder im Concert zu hören, wozu uns, wie wir vernehmen, ihre Bereitwilligkeit nicht minder, als der Wunsch des Directoriums, Hoffnung machen. —

In Herrn *Mortier de Fontaine*, dessen Gattin in einem der letzten Concerte als Sängerin aufgetreten war, hatten wir einen Salonspieler der modernsten Art aus der Pariser Schule zu finden erwartet; und sind wir gleich der Ansicht, dass es auch solche Käuze geben müsse, so gestehen wir doch, dass wir uns sehr gefreut haben, uns vom Gegentheile zu überzeugen. Herr *Mortier de Fontaine* ist ein trefflicher gewandter Spieler, der offenbar tüchtige Studien gemacht hat und einen regen empfänglichen Sinn für gute Musik besitzt; sein Anschlag ist weich und voll, die Technik ausgezeichnet, der Vortrag edel und brillant, und, was uns die Hauptsache ist: er weiss den Sinn und Geist der Composition zu erfassen und durch sein Spiel wiederzugeben. Das *Händel*'sche Concert macht sich nicht blos als Curiosität aus einer Zeit geltend, aus der wir nur wenige Claviersachen noch besitzen; es enthält an sich viel Schönes und verbirgt hinter einer unserem Geschmacke freilich steif und monoton erscheinenden Form herrliche meisterhafte Züge. Der Spieler überschritt in dem Vortrage dieses Stücks nirgends den allerdings engen Kreis des Angemessenen und bewährte dadurch eine Mässigung, deren nicht jeder Musiker fähig sein dürfte. Mit glänzender Bravour und rapider Fertigkeit, dabei auch mit vielem Geiste, trug er sodann das *Mendelssohn*'sche G moll-Concert, eines der vollendetsten und reizendsten Clavierwerke, die in neuerer Zeit geschrieben worden sind, vor, und erwarb sich lebhaften Beifall der zahlreichen Versammlung.

R. Schumann's erste Symphonie aus B dur hat, nachdem seit ihrer letzten Aufführung in Leipzig einige Jahre verflossen sind, uns durch schöne Erfindung und geistreiche Behandlung wieder sehr angesprochen. Ist auch noch nicht Alles darin reif und spürt man auch zuweilen noch die Fesseln, die dem Componisten die freie Entwickelung seines Talents erschwerten und von denen er sich oft nur dadurch losmachen zu können scheint, dass er sie mit kecker Hand zerreisst, lässt sich gleich hier und da, vorzugsweise im Mittelsatze, ein Anschmiegen an den *Beethoven*'schen Styl nicht verkennen, — so spricht doch der geistreiche Schwung der Phantasie, die von einer sclavischen Nachahmung, selbst der grössten Muster, nichts weiss, die sorgfältige Verarbeitung der schön erfundenen Themen und eine effectvolle Instrumentation dafür, dass eine so gelungene erste Symphonie eines Künstlers zu grossen Erwartungen berechtigen musste, die übrigens bereits durch *Schumann's* herrliche Streichquartette, sein schönes Quintett und besonders durch sein grösstes und umfassendstes Werk: „Das Paradies und die Peri" glänzend erfüllt worden sind. Die Ausführung der zum Theil sehr schwierigen Composition war lobenswerth und das Publicum in den Aeusserungen seines Dankes keineswegs zurückhaltend. *L. R.*

Feuilleton.

Der als Claviervirtuos und Componist rühmlichst bekannte *Charles Voss*, bisher in Neustrelitz lebend, gab vor Kurzem im dortigen Hoftheater ein glänzendes Abschiedsconcert vor einem zahlreichen Auditorium, unter dem sich auch der Hof befand. Rauschender Empfang und Applaus bewies dem Künstler, der nach Berlin übersiedelt, wie ungern ihn Neustrelitz verliert. Der Grossherzog liess ihm durch den Intendanten das Hoftheaters ein werthvolles Geschenk zustellen.

Der Oberorganist *Adolph Hesse* zu Breslau ist zum königl. preuss. Musikdirecter ernannt worden.

Bei Aulagnier in Paris erscheint Orchesterpartitur und Clavierauszug von *Marschner's* Templer und Jüdin, so wie von dessen Vampyr. Da aber eine grosse Oper in Paris keinen zwischen die Gesangstücke eingezwängten Dialog duldet, so hat man den letzteren in jenen beiden Opern in's Französische übersetzt und so wird er als Recitativ neu componirt — wie weiland *Berlioz* an *Weber's* Freischütz gethan.

Joseph Pentenrieder, der Componist der Oper: „Die Schreckensnacht auf Paluzzi," ist Chorregent und Organist der neuen Ludwigskirche in München geworden.

Hofcapellmeister *Thomas* in Darmstadt ist zum Generalmusikdirector der grossherzoglich hessischen Militärmusik ernannt worden.

„Ste Cécile," neue komische Oper von *Montfort* (vorher betitelt: Vanloo), ist in Paris beifällig aufgenommen worden, ohne Sensation zu machen.

Berlioz hat ein Werk von zwei Bänden unter dem Titel: Voyage musical en Allemagne et en Italie herausgegeben, welches eine weitere Ausführung seiner vorjährigen Berichte im Journal des Débats ist. Der erste Band enthält briefliche Nachrichten über musikalische Aufführungen in Deutschland u. dergl.; Etudes sur Beethoven; über die erste Aufführung von *Weber's* Freischütz in Paris u. s. w. Der zweite Band bringt Erinnerungen aus einer musikalischen Reise in Italien; über *Gluck*; mehrere humoristische Aufsätze unter dem Titel: Astronomie musicale.

Ankündigungen.

Im Verlage der **Chr. Fr. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.
Herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner,
grossh. bad. Hofmusikdirector.
Neue Folge. No. 1 bis 6.
Jährlich 26 Nummern
mit artistischen und musikalischen Beilagen.
Preis 4 Fl. 12 Kr. = 2 Thlr. 12 Ggr.

Mit dem Schlusse des dritten Bandes hört die Ausgabe in zwanglosen Heften auf, an deren Stelle von der neuen Folge regelmässig alle 14 Tage eine Nummer, 1 Bogen stark, erscheint.

Der anerkannte Ruf, welchen diese Zeitschrift seit ihrem dreijährigen Bestehen sich erworben hat, lässt mit Gewissheit voraussehen, dass dieselbe in ihrer neuen Gestalt als *regelmässige* Zeitschrift einen noch viel grösseren Aufschwung gewinnen wird, indem solche dem ursprünglichen Zweck als *öffentliches Organ aller deutschen Musikvereine* nunmehr vollkommen entspricht.

Die drei ersten Bände, von welchen No. 1 der neuen Folge ein ausführliches Inhaltsverzeichniss enthält, sind, soweit der Vorrath reicht, zum Preise von 2 Fl. 24 Kr. = 1 Thlr. 12 Ggr. per Band zu haben.

Neue Musikalien,
durch alle Musikalienhandlungen zu bekommen.

Burgmüller, Opernfreund. Potpourri's f. Pianoforte. No. 14. *Donizetti,* die Favoritin. 8 Ggr.
Canthal, Aug. M., Hamburg-Bergedorfer Dampf-Walzer für Pianoforte. Op. 67. 12 Ggr.
— — Hamburg-Bergedorfer Dampf-Galopp für Pfte. Op. 68. 6 Ggr.
— — Carneval-Polka für Pianoforte. Op. 84. 6 Ggr.
Chwatal, F. X., Variations amusantes et non difficiles pour Pianoforte. Op. 28. No. 1. 2. à 10 Ggr. No. 3. 8 Ggr.
Franck, C. A., Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. Op. 1. No. 3. 3 Thlr.
Hartmann, J. B. E., Preissonate für Pianoforte. Op. 34. Neue Auflage. 1 Thlr. 8 Ggr.
Hauser, M., 6 Etudes de Concert pour Violon. Op. 8. 16 Ggr.
Hetsch, L. (Preiscomponist), Lebenslieder und Bilder von *A. v. Chamisso* für eine Sopran- und Baritonstimme mit Pianoforte. 1 Thlr 16 Ggr.
Krebs, C., 6 4stimmige Lieder für Männerstimmen, heitern u. ernsten Inhalts. Op. 105. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 8 Ggr.
— — „Mein Herz ich will dich fragen," Lied aus dem Sohn der Wildniss, Op. 123, für Sopran oder Tenor mit Pfte. N. A. 6 Ggr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Auflage. 6 Ggr.
— — Die Wolke. Lied für Sopran oder Tenor. Op. 86. 8 Ggr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 8 Ggr.
— — „An Adelheid," Lied für Piano-Solo übertragen. 10 Ggr.
— — „An Mary im Himmel," für Piano-Solo übertragen. 20 Ggr.
Krug, D., Caprice en forme d'une Tarantelle pour Piano. Op. 2. 12 Ggr.
Laskovsky (russ. General), Nocturne, für Pfte. Op. 9. 8 Ggr.
Leonhard, J. E., Preis-Sonate für Pianoforte. Op. 5. Neue Auflage. 1 Thlr. 12 Ggr.
Liedertafel, Norddeutsche *), Bibliothek mehrstimmiger Gesänge, in Partitur und Stimmen. Band 1, vom Capellmeister *L. Schuberth.* 18 Ggr. Bd. 2, Operngesänge, arr. von *O. Kressner.* 18 Ggr. Bd. 3, vom Musikdirector *Grund.* 18 Ggr. Bd. 4, vom Organisten *Rieffel.* 10 Ggr.

☞ *) Auch ohne Partitur zu haben à 12 Ggr. ord.; 4. Bd. zu 6 Ggr.

Lipinsky, C., 3 Caprices pour Violon seul. Op. 29. 12 Ggr.
Liszt, Fr., Grande Valse di bravoura à 4 mains. 1 Thlr.
Lubin, L. de St., Morceau de Salon. Nocturne en forme d'Andante, No. 2, suivi d'une Polonaise pour Violon accompagné de Piano. Op. 47. No. 2. 20 Ggr.
Schuberth, C., „A l'espoir de se revoir." Romance pour Violon avec Piano. Op. 9. 8 Ggr.
(Die Ausgabe für Violoncell wurde im vorigen Jahre verschickt.)
Schumann, R., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 33. Neue Auflage. 1 Thlr. 18 Ggr.
— — Scherzo, Gigue, Romanze und Fughetta für Pianoforte. Op. 32. Neue Auflage. 16 Ggr.
Seussmann, H., Flöten-Tabelle für die einfache und chromatische Tonleiter. 4 Ggr.
— — Triller-Tabelle für die Flöte. 8 Ggr.
Spohr, L., Duo concertant pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 113. 114. à 1 Thlr. 16 Ggr.
— — Dieselben für Piano und Flöte. à 1 Thlr. 16 Ggr.
— — Duo concertant pour Pianoforte et Vcelle. Op. 115. 2 Thlr.
— — Dasselbe für Pianoforte und Flöte. 2 Thlr.
NB. Die Ausgabe mit Violine wurde im vorigen Jahre versandt, wir liefern indess die Violinstimmen auf Verlangen separat.
— — „Elegisch und humoristisch." 6 Duettinen (Lieder ohne Worte) für Pianoforte und Violine. Op. 127. 3 Thlr. 8 Ggr.
Thalberg, S., „Tremolo." Nocturne pour Piano. Op. 35. Nouv. Edit. originale. 16 Ggr.
— — do do Nouv. Edit. facilitée. 16 Ggr.
Vieuxtemps, H., Souv. d'Amérique. „*Yankee doodle,*" Variat. burlesques pour Violon. Op. 17. Avec Quatuor. 1 Thlr.
— — do do Avec Piano. 20 Ggr.
Vollweiler, C., Preissonate für Pfte. Op. 3. Neue Auflage. 1 Thlr. 12 Ggr.

Compositionen wie die obengenannten von *Spohr, Vieuxtemps, Thalberg, Vollweiler, Krebs* u. s. w. bedürfen keiner weitläufigen Anpreisungen.

Verlag von **Schuberth & C.** in Hamburg, Leipzig und New-York.

---

10 Bände gratis!
Werthvolles musikalisches Weihnachtsgeschenk!

Um für die nächste Festzeit Gelegenheit zu bieten, eines der werthvollsten musikalischen Bücher, welches die mannichfaltigste Unterhaltung mit Belehrung verbindet, auf erleichterte Art anzuschaffen, so soll die bekannte „**Musikalische Anthologie**" von *E. Ortlepp,* welche jetzt unter dem Titel:

Grosses
Vocal- und Instrumental-Concert,
16 Theile, brochirt,

vollständig erschienen ist, zu folgenden billigen Bedingungen abgegeben werden.

Der Preis derselben bleibt *nach* und *nach* bezogen für jeden Theil 7½ Ngr.; bei Abnahme des Ganzen *auf einmal* hat man jedoch nur den Betrag für 10 Theile mit 2½ Thlr. zu entrichten, wofür 16 Theile geliefert, und diesen noch als *Prämie* beigefügt werden: „Sammlung der schönsten Volkslieder." 6 Theile.

☞ Obiges Werk enthält bekanntlich die besten Aufsätze, Biographieen, Briefe, Kritiken, Humoresken, Sentenzen u. dergl., welche über Musik und Musiker vorhanden sind.

Es können zu diesen Bedingungen nur *feste* Bestellungen berücksichtigt werden.

Ausserdem erlassen wir noch auf kurze Zeit *vollständige* Exemplare vom **Universal-Lexikon der Tonkunst** in 7 Bänden zu 5⅓ Thlr., jedoch nur bei *baarer* Zahlung. Es wird ebenfalls die obige *Prämie* beigefügt, oder im Falle des Besitzes derselben ein ähnliches Werk geliefert.

Buchhandlung von **F. H. Köhler** in Stuttgart.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Ouverture zur Oper: Die Sirene. Für Orchester	2	15
— — Dieselbe für Harmonie-Musik	5	—
— — Dieselbe arrangirt für 2 Flöten	—	12½
— — Potpourri aus derselben Oper zu 4 Händen arr.	—	25
Beyer, F., Fantaisie de Salon pour le Piano, sur des motifs de l'Opéra: La Part du Diable. Op. 75	—	25
— — Morceau de Salon pour le Piano, sur le Quatuor final de l'Opéra: I Puritani. Op. 76	—	20
Busschop, J., 3 Chöre für 2 Tenore oder Soprane und Bass, mit oder ohne Begleitung der Orgel. Partitur und Stimmen	—	20
Chopin, F., Polonaise, Op. 53, arr. à 4 mains	—	20
— — Scherzo, Op. 54, arr. à 4 mains	1	5
Döhler, Th., 2me grande Valse brillante, Op. 47, arrangée à 4 mains	1	—
Hiller, F., 1re Ouverture de Concert (D moll) à grande Orchestre. Op. 32	2	15
— — Rêveries au Piano. Op. 33	—	20
Hünten, F., 3 Morceaux favoris sur l'Opéra: La Sirène d'Auber pour le Piano. Op. 134. No. 1, 2, 3 .. à	—	20
Mendelssohn Bartholdy, F., Scherzo für das Pianoforte eingerichtet	—	15
— — Nocturno für das Pianoforte eingerichtet	—	10
— — Hochzeitmarsch für das Pianoforte eingerichtet (Alle 3 Werkchen aus dem Sommernachtstraum.)	—	10
Scheller, G., 12 Lieder für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Op. 1. Heft 1, 2 à	—	15
Siegel, D., Leichte Variationen über Themen aus der Oper: Die Tochter des Regiments für Pianof. Op. 73.	—	10
Thalberg, S., et **C. de Beriot,** Duo sur des motifs de Semiramide pour Piano et Violon. Op. 54	1	5
Wolff, E., Galop brillant pour le Piano sur la Sirène. Op. 103. Liv. 1	—	10
— — Fantaisie facile pour le Piano sur la Sirène. Op. 103. Liv. 2	—	10
— — Reminiscences de la Sirène. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 104	—	25

Im Verlage der Unterzeichneten wird nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Grande Sonate
pour le Piano
par
S. Thalberg.
Op. 56.

Leipzig, den 10. November 1844.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Richard en Palestine, Opéra en 3 Actes.
Alard, D., Souvenir des Pyrénées, Nocturne pour Violon avec Piano. Op. 13.
Alkan, C., Le désir, Etude.
Artot, J., Sérénade pour Violon avec Piano. Op. 14.
Bellini, V., Les joyeux matelots, Ballade.
Bordogni, M., 12 nouvelles vocalises à 2 voix avec accompagnement de Piano.
Dreyschock, A., Notturno. Op. 28.
Herz, H., Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra: La Sirène. Op. 141.
Kalkbrenner, F., La Solitude, Caprice.
Musard, Le juif errant, Quadrille.
— Les 7 chateaux de diable, Quadrille.
Osborne, G. A., La Batelière, Barcarolle.
Prudent, E., Barcarola, Caprice.
Roselien, H., L'espérance, Mélodie.
Thalberg, S., Le départ, Romance variée en forme d'Etude. Op. 55.
Tulou, 10me Solo pour Flûte. Op. 92.
Wolff, E., Elégie.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin ist so eben erschienen:

Grell, A. E., Op. 32. *Fünf sechsstimmige Kirchengesänge* (No. 1. Ehre sei dem Vater. 2) Kyrie. 3) Und Friede. 4) Halleluja. 5) Heilig) nebst einigen vierstimmigen Antworten für jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Preis der Partitur 10 Sgr., einer jeden der 6 einzelnen Stimmen 1½ Sgr.
— — Op. 33. *Evangelisches Festgraduale* oder *elf sechsstimmige Motetten* für die Kirchenfeste. Heft I. No. 1. „Lasset uns frohlocken, es nahet." No. 2. Weihnachten. „Frohlocket ihr Völker der Erde." No. 3. Neujahr. „Herr Gott Du bist unsere Zuflucht." Preis der Partitur 8½ Sgr., jede der 6 einzelnen Stimmen 1½ Sgr. Heft II. No. 4. Passionszeit. „Herr gedenke nicht." No. 5. Grünerdonnerstag. „So oft ihr von diesem Brode." No. 6. Charfreitag. „Um unserer Sünden willen." No. 7. Ostern. „Lasset uns frohlocken, dies ist." Preis der Partitur 15 Sgr., jede der 6 einzelnen Stimmen 2½ Sgr. Heft III. No. 8. Busstag. „Gnädig und barmherzig." No. 9. Himmelfahrtstag. „Erhaben, o Herr." No. 10. Pfingsten. „Komm heiliger Geist." No. 11. Todtenfeier. „Der Herr wird mich erlösen." Preis der Partitur 13½ Sgr., jede der 6 einzelnen Stimmen 2½ Sgr.
— — Op. 34. *Drei vierstimmige Motetten.* (No. 1. Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses. No. 2. Herr, gedenke unser nach deinem Worte. No. 3. Lobe den Herrn meine Seele.) Partitur und Stimmen 11½ Sgr., jede Stimme einzeln 1½ Sgr.

In der königl. sächs. Hofmusikalienhandlung von **C. F. Meser** in Dresden ist erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

„Der fliegende Holländer."
Romantische Oper in drei Aufzügen
von
Richard Wagner.
Vollständiger Clavierauszug.
Preis 8 Thlr.

Hieraus einzeln: No. 1. *Lied:* „Mit Gewitter und Sturm." 7½ Ngr. No. 2. *Arie:* „Die Frist ist um." 20 Ngr. No. 3. *Duett:* „Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich." 1 Thlr. 15 Ngr. No. 4a. *Spinnerlied:* „Brumm' und summ' du gutes." 7½ Ngr. No. 4b. Dasselbe mit erleichterter Clavierbegleitung. 7½ Ngr. No. 5. *Ballade:* „Traft ihr das Schiff im Meere an." 12½ Ngr. No. 6. *Arie:* „Mögst du, mein Kind, den fremden Mann." 12½ Ngr. No. 7. *Duett:* „Wie aus der Ferne längst vergang'ner." 1 Thlr. 10 Ngr. No. 8a. *Matrosenlied:* „Steuermann, lass die Wacht!" 12½ Ngr. No. 8b. Dasselbe für eine Tenorstimme. 7½ Ngr. No. 8c. Dasselbe für vierstimmigen Männergesang ohne Begleitung, Part. 10 Ngr. Stimmen 10 Ngr. No. 9. *Cavatine:* „Willst jenes Tag's du nicht dich mehr." 7½ Ngr.

Die *Ouverture* daraus für das Pianoforte 20 Ngr.
Dieselbe zu 4 Händen eingerichtet 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei **F. J. Steiner** in Neuwied ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwei Lieder vom Freiligrath, componirt für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte von *H. Mauss,* Musikdirector und Domorganist in Kronstadt. Preis 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten November. № 47. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Sommerstagione in Italien. Aus Leipzig. — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Für die Orgel.

Grell, A. E., 36 kurze und leichte vierstimmige Orgelgelpräludien. Op. 29. Berlin, Bote und Bock. ⅔ Thlr.

Diese Präludien dürften mit Vortheil von Anfängern im Orgelspiel benutzt werden, um sich an die gebundene Spielart zu gewöhnen; das scheint uns auch der hauptsächliche Zweck des Verfassers zu sein. Denselben erfüllen sie nicht nur, indem sie ganz orgelmässig geschrieben sind (diese Bemerkung wird nöthig, da unter Orgelcompositionen leichteren und mittleren Schlages häufig das erbärmlichste, abgeschmackteste Zeug angetroffen wird, welches uns die Verfasser noch viel weniger achten lässt, als wenn sie es für Clavier geschrieben hätten; eine ziemliche Anzahl solcher Werke, welche beweisen, wie für Orgel nicht geschrieben werden soll, könnten wir anführen, wir unterlassen es jedoch, obgleich jene es verdienten, da dieselben noch obendrein einem langgefühlten Bedürfnisse abhelfen sollen und endlich die Leute sich betrogen sehen), sondern sie geben dem Anfänger auch die richtige Ansicht, wie für die Orgel geschrieben werden muss. Die Melodie dieser Präludien ist meist des Instrumentes würdig; die Nummern 2, 6, 12, 16, 22 haben uns besonders gefallen; mit dem ¾-Tact können wir uns aber überhaupt nicht recht befreunden.

In No. 6 Tact 13 muss im Alt *cis* stehen, No. 9 gefällt uns im Anfange, No. 10 Tact 11, No. 30 Tact 13 und fort, No. 32 Tact 14 — 20 nicht; in No. 21 Tact 7, No. 24 Tact 4 bricht das Pedal zu zeitig ab. Möge der Verfasser seine Feder an grössere Tonstücke setzen, aber, wie bei diesen Präludien, nie vergessen, dass er für die Orgel schreibt; wir werden dann dieselben eben so willkommen heissen. Diese kleinen Tonstücke für kirchlichen Zweck zu benutzen, würde Manchem anzurathen sein; denn lieber kurz und gut, als viel und schlecht, und manchmal noch mehr als dies. Wir jedoch fordern von Dem, der auf den Namen eines Organisten Anspruch machen will, dass er ein hübsches Präludium selbst erfinden kann. Dagegen dürfte eine gute Fughettensammlung am Platze sein, denn die Fugen von Bach, Händel, Krebs u. s. w. sind zu lang und nicht allemal ganz geeignet für die Kirche; auch fordern sie einen nicht nöthigen Kraftaufwand. Es sind uns nur einige Heftchen ordentlicher Compositionen vorerwähnter Gattung bekannt, aber eine Masse unbrauchbaren, läppischen Zeugs. *H. Schellenberg.*

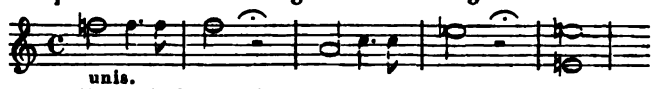
Maria di Rohan, tragische Oper in drei Acten, nach dem Italienischen von *Kuppelwieser*; Musik von *G. Donizetti*. Clavierauszug. Wien, bei Anton Diabelli et Comp. Preis 12 Fl. Conv.-M.

Referent glaubte bei Besprechung eines früheren Werkes des unermüdlichen Maestro mindestens gegen ungerechte Angriffe und Beurtheilungen für ihn in die Schranken treten zu müssen, und gab diese Apologie, der Veranlassung gemäss (es war von einer komischen Oper die Rede), und unter beschränkenden Bedingungen wirklich unbefangen und nach bester Ueberzeugung. — Mit gleicher Unbefangenheit erklärt indess der Berichterstatter, dass die vorliegende tragische Oper bei Weitem weniger geeignet ist, Enthusiasmus für ihren Schöpfer zu erregen und eine ihm günstige Polemik zu begründen. — Wenn Lucrezia Borgia und Belisario auch nicht als tragische Meisterwerke gelten können, so enthalten sie doch unleugbar treffliche Einzelheiten und schliessen einen höheren, für den Componisten erreichbaren Climax wahrlich nicht aus. — Aber diese als tragisch angekündigte Maria erregt oder rechtfertigt nicht einmal auch nur bescheidene Hoffnungen für die Zukunft des fruchtbaren Componisten.

Mehr, als in allen seinen früheren Opern, tritt hier das Fragmentarische, Zufällige, Uebereilte hervor. — Nun schliessen freilich diese Bezeichnungen, sind sie auch nicht Attribute eines Meisterwerks, glückliche Gedanken, eindringliche Motive und sonstige Gaben künstlerischer Weihe nicht aus — hier aber begegnet man solchen geistvollen Kindern der Inspiration nur sehr selten; das Meiste trägt den Typus des Gewöhnlichen, Herkömmlichen, Flachen, — ja als eigentliches *pezzo, che ferma*, wie es die Italiener sehr bezeichnend nennen, möchte sich höchstens der Mittelsatz des Duetts No. 6 (¾, Des dur) bewähren, der sich wirklich durch ein sehr schönes, grosse Innigkeit aussprechendes Motiv und durch eine höchst liebliche und wirkungsvolle Harmonie (namentlich bei dem frappanten und doch mild erscheinenden Wechsel mit A dur) ungemein vortheilhaft auszeichnet. Hier ist auch die Benutzung des Unisono beider Stimmen vollkommen motivirt, wodurch die schon an sich bedeutsame Melodie dem Gefühle noch näher gebracht wird; dagegen erscheint die häufige Anwendung dieses Kunstmittels im

Laufe dieser Oper oft höchst unpassend und als bloser Behelf, den Mangel an Intensivität zu bedecken.

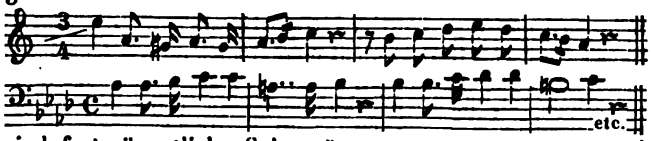
Zuweilen soll das Fremdartige, namentlich in der Zusammenstellung, für die Gedankenfrische entschädigen, die man so oft vermisst, es geschieht aber meist mit so wenigem Glücke, dass nur die Absicht fühlbar wird. — Ein Beispiel dieser Art liefert gleich der Anfang der Ouverture:



denn dieser kühne Anlauf wurde nur genommen, um den Eintritt des Larghetto in A dur desto frappanter zu machen. — In diesem Larghetto, das besonders durch das reizvolle Motiv des eben besprochenen Duetts seinen Schmuck erhält, concentrirt sich denn auch ziemlich der ganze Werth der Ouverture: viel Unruhe, forcirte Uebergänge, ein mühsam aus kleinen Gedankenspänen zusammengefügter Mittelsatz, und endlich ein allerdings sehr vollklingender, aber in seinen einzelnen Theilen verschiedenen Grundbesitzern zugehöriger Schluss, und die Ouverture ist fertig; ihr ganzer Eindruck liegt etwa in der Frage: *Ouverture, que me veux-tu?*

Mit grossen Ensembles hat der Dichter nach gewohnter Weise den Componisten nicht sehr incommodirt; nur das erste Finale ist von einiger — Ausdehnung. Der sanfte Satz in G dur, mit welchem es beginnt, ist wirklich recht melodiös und auch wirksam gruppirt — aber das Folgende ist matt und farblos, und selbst das letzte Mittel eines allgemeinen Unisono und einer gewaltsamen Transposition von D nach Es dur bleibt unwirksam. —

Von den acht oder neun Cavatinen und Arien, die den drei Hauptpartieen übertragen sind, erhebt sich eigentlich keine über das Niveau des Gewöhnlichen; sie sind zuweilen von einer Trockenheit und Kälte, die uns an dem sonst so heissblutigen Maestro wirklich befremdet. Aus solchen musikalischen Gedanken, wie die hier angedeuteten:



sind fast sämmtliche Sologesänge zusammengesetzt, und nur das oft angewandte Belebungsmittel des unerwarteten Wechsels von Dur und Moll haucht ihnen ein momentanes Scheinleben ein. Dass unserem gewandten Tonsetzer dies zuweilen überraschend gelingt, ist nicht zu leugnen, und ein höchst genialer Zug dieser Art schmückt z. B. (freilich noch durch andere geistige Zuthat gehoben) das erste Finale seiner „Regimentstochter." — Hier nun schwächt theils die Aehnlichkeit der Anwendung, theils die wahrhafte Verschwendung dieses Mittels seine Wirkung. — Wie leicht unser Componist sich oft seine Aufgabe gemacht, möge noch das Factum und Curiosum beweisen, dass in dem grossen Schlussterzett, und zwar bei verschiedenen Textesworten, die ganze Sopran- und Tenorpartie sich, mit Ausnahme weniger Tacte, im Unisono bewegt: Das fördert allerdings die Arbeit!

Auch das Libretto ist von der gewöhnlichen Structur, und der Schluss muss von der Bühne herab fast peinlich wirken.

Von dem Maestro aber, der durch diese tragische Maria seinen Ruhm wohl kaum vermehren dürfte, erwarten wir bald ein Werk, das sein Genie im hellsten Lichte zeigt und das eben besprochene vergessen macht, wozu ihm dieses selbst die besten Dienste leisten wird.

Carl VI., grosse Oper in fünf Acten, nach dem Französischen von *Casimir* und *Germ. Delavigne;* Musik von *Halevy*. — Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Thlr.

Es ist bekannt, dass Halevy seinen grössten und wohlverdienten Ruhm der „Jüdin" verdankt, einem dramatischen Tongebilde, von Kraft und Phantasie durchströmt, das bei vorurtheilsfreier Betrachtung immer als ein höchst characteristisches Werk erscheinen wird, wenn es auch durchaus nicht frei ist von hohlem französischen Pathos und leidenschaftlicher Uebertreibung. Sollen wir indess unsere specielle Meinung aussprechen, so finden wir das wahre Talent, ja das ächte Genie dieses reichbegabten Componisten in seiner bei Weitem noch nicht genug gewürdigten Oper „Der Blitz" am Schönsten, und zwar ganz unverhüllt, dargelegt. Trotz der beengenden Structur dieser Oper: nur vier Personen — kein Chor! — eine sehr einfache, wenn auch interessante Handlung — ist doch das Ganze so voll von Anmuth, Gefühl und geistiger Regung, dass man alle jene gewohnten, ja fast nothwendig gewordenen Beiwerke einer grossen Oper durchaus nicht vermisst. Ein Werk nun, in dem Sinne des eben bezeichneten, wünschten wir jetzt, bei offenbar gewonnener Erfahrung und geschärftem Urtheile des Componisten, von ihm zu empfangen, um zu ermessen, ob seine Inspirationen so genial und bedeutsam sind, dass sie des Schmuckes und des schimmernden Beiwerkes der sogenannten grossen Oper entbehren können.

Was nun das vorliegende, sehr umfangreiche Werk betrifft (es füllt allein in dem enggedruckten Clavierauszuge 312 Folioseiten), so hält es zwar einen Vergleich mit dem Hauptwerke seines Schöpfers, der „Jüdin," nicht aus, doch zeugt es unleugbar eben so von dem schaffenden Genius des Componisten, wie von der Beherrschung seines Stoffes. Nur bot ihm dieser Stoff nicht so günstige Veranlassung zu einer prägnanten Characteristik, zu so entschiedenen Gegensätzen und dankbaren Situationen, wie sie ihm dort entgegenkamen. Einen nicht zu verkennenden Zug und wohl auch Vorzug sehen wir dagegen mit wahrer Freude in diesem Werke sich geltend machen: wir erblicken ihn in dem sichtbaren Streben, jene excentrischen Ausbrüche des Affects zu vermeiden, und wahres Gefühl, edle Einfachheit an ihre Stelle zu setzen. Das zeigt sich gleich im ersten, einstimmig gehaltenen Chore der Landmädchen, in welchem sie von ihrer Gespielin Odetta, die an den königlichen Hof geht, Abschied nehmen. Dieser Chor ist in der That von so anmuthiger, wohlthuender Einfachheit, dass er seine Wirkung nicht verfehlen kann, und wir würden ihn uneingeschränkt loben, wenn er nicht in einigen Wendungen den Chorcharacter verleugnete.

Es folgt auf diesen ansprechenden Chor ein französischer Nationalgesang, derselbe, der bekanntlich in Paris grosse Aufregung veranlasst hat, gewiss nicht so sehr wegen seiner musikalischen Bedeutung, als wegen der zeitgemässen, England feindseligen Demonstration, die in seinen herausfordernden, von der grossen Nation mit Enthusiasmus aufgenommenen Worten liegt:

Guerre aux tyrans! Jamais en France,
Jamais l'Anglais ne règnera!

Was nun den musikalischen Theil dieser Kriegserklärung betrifft, so ist es nicht zu verkennen, dass das energische Motiv mit seinen bezeichnenden Accenten, bei so bedeutsamer Unterlage, mit französischer Leidenschaft vorgetragen, einen gewaltigen Eindruck machen müsse. Namentlich gewinnt es bei seiner Transposition nach C dur (zuerst erscheint es in G dur) ungemein an Energie.

Da es nicht unsere Absicht ist und sein kann, das umfangreiche Werk in allen seinen einzelnen Theilen ausführlich oder auch nur andeutend zu besprechen, so können wir nur im Allgemeinen die Versicherung geben, dass dieses Werk eine bedeutende Anzahl trefflicher Musikstücke, sowohl Arien als Ensemble's enthält, worunter einige der letzteren von wahrhaft grossartiger Conception sind und sich durch ächt künstlerische, sorgfältige Behandlung auszeichnen. Für Beides werden wir einige Beispiele geben, und bei ihnen verweilen.

Im ersten Act macht sich vorzüglich ein ziemlich weit ausgeführter Jagdchor bemerklich. Er ist wirklich von eigenthümlicher Structur und hat eine so lebendige, frische Färbung, dass wir ihn als ungemein anregend bezeichnen müssen. Sein Hauptmotiv erscheint zuerst im Einklange; später begleitet das Orchester den im Unisono einherschreitenden Chor mit vollen, oft sehr kecken, aber ungemein hebenden Harmonieen und in sehr bezeichnenden Formen. Es gereicht dem Ganzen noch zum besonderen Vorzuge, dass der gewöhnliche Zuschnitt eines Jagdchors mit seinen stereotypen Hörnertiraden gänzlich vermieden wurde, und zwar ohne Nachtheil für die Characteristik.

Die beiden nun folgenden Duette, deren zweites den ersten Act schliesst, sind dagegen ohne grosse Bedeutung und ziemlich aphoristisch gehalten. Ihre Motive erscheinen mehr declamatorisch, als sangbar, und manche sind von unerfreulicher Trockenheit. An Effectstellen fehlt es indess diesen beiden grossen Duetten durchaus nicht, wie sich denn auch einige wahrhaft schöne Züge und ergreifende Momente geltend machen.

Im zweiten Act erscheint als Glanzpunct eine grosse, höchst brillante Gesangscene der Isabella mit Chor. — Das Ganze wird mit „Vilanella" bezeichnet, und enthält eine ganze Reihe von Situationen und Schilderungen, die sich der musikalischen Behandlung höchst günstig zeigen, und auch vom Componisten eben so geschickt als wirkungsvoll wiedergegeben sind. — Ein sehr piquanter, zweistimmiger Frauenchor eröffnet die anmuthige Scene. Der Chor wird doppelt anziehend, wo die sehr glänzend gehaltene concertirende Stimme der Isabella hinzutritt. Nach einem Recitative, das den Uebergang motivirt, folgt eine sehr geschickt und geschmackvoll nuancirte Romanze in zwei Strophen, ungemein natürlich und doch sehr ansprechend erfunden und geführt, vorzüglich wohlthuend in dem heiteren Refrain. (Hier bewegt sich der Componist in einer Sphäre, die ihn wahrhaft liebenswürdig erscheinen lässt, und berührt Saiten, wie sie so traulich und wohlgefällig in seinem Cabinetstück, unserem Lieblinge, dem „Blitz," ertönten.) Der Chor unterbricht beifällig die sinnige, dabei sehr dankbare Romanze, und nach einer analogen, kurzen Cavatine endigt diese interessante Concertscene (zu welcher sie sich, auch ausser der Bühne, vorzüglich eignet) mit einem schimmernden Bravoursatze, wie ihn Publicum und Sängerinnen nur immer wünschen mögen, um ein gehöriges: Plaudite! zu motiviren.

Es folgt nun im Clavierauszug ein grosses weit ausgeführtes Ballet, wovon wir nur sagen wollen, dass es die Dilettanten mit Freude begrüssen werden, da es eine reiche Ausbeute für sie enthält.

Das Duett No. 12 ist schon seiner ungewöhnlichen Situation wegen (Odetta spielt Karten mit dem schwermüthigen, fast wahnsinnigen Könige) piquant, aber auch die Musik hat viel Characteristisches. — Meist declamatorisch gehalten, ist es vorzüglich in harmonischer Beziehung sehr anziehend und mit grosser Gewandtheit geschrieben, doch modulirt es zu viel und wohl auch oft zu gewaltsam, wie überhaupt das Ganze einen etwas unsteten Character trägt. Besonders bezeichnend tritt der Schluss hervor, und hier ist auch der Einklang beider Stimmen, gehoben von einer sehr markirten Orchesterbegleitung und kräftig gesteigerter Modulation, vollkommen motivirt, und erscheint nicht, wie in vielen modernen Opern, als willkürliches Effectmittel. Dies trotz seiner Bizarrerieen doch Geist und Leben athmende Duett geht in ein Terzett über, das am Schlusse, wo die drei Stimmen ein gut geführtes, kräftiges Ensemble bilden, für das Hastige und Fragmentarische des Vorhergehenden entschädigt und Eindruck macht.

Der zweite Act schliesst damit, dass der Dauphin als der Thronfolge verlustig erklärt wird. Auch diese Scene dünkt uns in der musikalischen Behandlung etwas zu flüchtig und nicht prägnant genug aufgefasst; doch ist vielleicht ihre Wirkung von der Bühne herab grösser, als der Umriss sie erwarten lässt.

Im dritten Act ist es zunächst ein grosses, offenbar mit Vorliebe behandeltes Terzett, das unsere Aufmerksamkeit fesselt. Die drei Individualitäten, welche es bilden, sind in der That trefflich gezeichnet; namentlich ist die Stelle, wo Odetta dem Könige das traurige Loos eines verstossenen, unschuldigen Sohnes (seines eigenen!) schildert, so wie die Erkennungsscene, von dem innigsten Gefühlsausdrucke durchdrungen und wahrhaft ergreifend. Auch der animirte Schluss mit seiner vortrefflich motivirten Steigerung ist der bedeutungsvollen Situation angemessen und von entschiedener Wirkung.

Ein bald darauf folgendes Gebet, als Vocalquartett ohne Begleitung (der Clavierauszug bezeichnet sie: ad libitum), wird bei guter Ausführung, die indess nicht ohne Schwierigkeit ist, Eindruck machen. Nur hat seine Behandlung, in melodischer und harmonischer Hinsicht, zuweilen etwas Gesuchtes und Mühsames, obgleich die vier Stimmen immer gleichen Schrittes sich bewegen. Selbst an einigen Incorrectheiten fehlt es nicht, und manche Stel-

len dürften den Sängern eben so wohl durch ihre Orthographie (das Stück ist in Fis dur geschrieben), als durch einige harmonische Rückungen, z. B. von Cis dur nach B dur, ziemlich problematisch erscheinen. Doch entschädigt der wirklich edle Character des Ganzen, so wie mancher schöne, geniale Zug für die gerügten Mängel.

Das Finale dieses dritten Actes bildet ein grosses Ensemble von zwei Chören und sämmtlichen Solostimmen. Findet man es zuerst widerstrebend, dass der französische Chor sein: Vive le Roi! in so traurigen Klängen ertönen lässt, so wird doch bald die Heiterkeit allgemein: Tonart und Motive, die letzteren durch imposantes Unisono hervorgehoben, vereinigen sich zu lebhaftem Aufschwunge, und führen einen lebhaften Actschluss herbei.

Wenn im vierten Acte eine grosse Scene der Odetta (deren Partie übrigens einen höchst bedeutenden Umfang bedingt) sich mehr durch interessante Einzelheiten, als durch künstlerische Abrundung auszeichnet, so verdient dagegen die unter No. 17 als Lied bezeichnete Cantilene für Bariton unbeschränktes Lob. Wie einfach dieser ausdrucksvolle Gesang auch gehalten ist, und in welchem bescheidenen Umfange sich auch seine Melodie bewegt: aus jedem Tone spricht rührende Innigkeit und gemüthvolle Regung; fürwahr, ein treffliches kleines Musikstück!

Das Finale des vierten Actes, das überhaupt manches Treffliche, ja Geniale enthält, wird wahrhaft imposant, wo das Allegro moderato (4/4, H moll) eintritt. Hier zeigt der Componist unleugbar, dass er jenes tragischen Aufschwunges fähig sei, der die dramatische Musik durchdringen muss, wenn sie erhöhte Leidenschaft zu schildern hat. Chöre und Solostimmen bewegen sich selbständig, würdevoll, und die lebhaft gesteigerte Orchesterbegleitung, mit ihren harmonisch bedeutsamen, kräftig markirten Einschnitten, bildet im Gegensatze zu der geschickten Gruppirung der Singstimmen ein Ganzes, das einen sichern Erfolg verbürgt.

Der fünfte Act ist ziemlich kurz. Ein Lied mit Chor ist recht hübsch angelegt, und vorzüglich ist es sein Refrain, der, von einer frischen Stimme mit hoher Tenorlage ausgeführt, sicher gefallen wird. Seine naive Einfachheit, durch den Chor noch gehoben, und selbst die wohlthuende Heiterkeit, die das Ganze belebt, wird um so sicherer wirken, je seltener die heiteren Situationen sind, die dieses Werk entwickelt. Nachdem nun noch einige kurze Soli und Ensemble's so rasch vorübergegangen sind, wie es die schnelle Entwickelung der Catastrophe nöthig machte, schliesst die Oper mit dem im Eingange von uns hervorgehobenen und fast ominös gewordenen: „Guerre aux tyrans!“ etc., das nunmehr hier, von Solostimmen und Chor unisono ausgesprochen, wohl auch erst seine volle Wirkung machen muss.

Indem wir nun nochmals das Werk vor unserem Blicke vorübergehen lassen, sprechen uns noch so viele einzelne Schönheiten aus demselben an, dass wir es uns nur ungern versagen, sie durch specielle Bezeichnung den Kunstfreunden näher zu bringen, da uns dazu der Raum versagt ist.

Wir schliessen diese offene Besprechung mit dem Wunsche, dass der treffliche Componist sein reiches Talent recht bald in einem gediegenem Werke concentriren möge, das gewiss alle Vorurtheilsfreiere mit wahrer Freude empfangen werden! *Al.*

Nachrichten.

Sommerstagione in Italien.

Während man jenseits der Berge diesen Sommer über häufigen Regen, Ueberschwemmungen und kühle Witterung klagte, war diese Jahreszeit in Italien, bei stets heiterem Himmel und anhaltender Wärme, in jeder Hinsicht, sowohl in Betreff der Witterung, als der Musik, ganz und gar dürr zu nennen. Einige Messen und Jahrmärkte abgerechnet, beschäftigt die Sommerstagione in Italien an und für sich die Oper am Allerwenigsten im ganzen Jahre; desto thätiger waren diesmal in dieser Zeit die Theatersensale in der lombardischen Hauptstadt, dem bekannten Hauptquartier der grande armée der Sänger und Tänzer. Jene vornehmen und wichtigen Leiter der heutigen Opernlocomotive versahen reichlich für künftigen Herbst und Carneval gar viele Theater, und zwar buchstäblich von Petersburg und Moskau bis Chili, von Neuyork bis Smyrna, von Afrika, Portugal, Spanien, Dänemark, Holland, sogar Deutschland (besonders Berlin) mit italienischen Sängern zweiten, dritten und auch vierten Ranges, in Ermangelung der Besseren.

Einige nennen das moderne Opernindustrie, Andere meinen, es sei eine Opernseuche. Was die Industrie anbelangt, so gewinnt eigentlich nur der Sensal dabei. Die gar bald absolvirten Virtuosi sind zwar auf einige Zeit gut oder minder gut versorgt; allein für's Erste übereilen sie ihre Studienzeit und bringen es nie zur gehörigen Ausbildung ihrer Kunst, weil sie die heutige Oper, der die stärkste Brust in Kurzem unterliegen muss, schnell zu Invaliden macht. Die in dieser, in der Musikgeschichte unerhörten Dampfindustrie verwickelten Maestri huldigen dabei mit ihren gräuelgetränkten Opernbüchern den Faxen der neueren Zeit. Kränkliche Sentimentalität, Wimmern, Winseln, Ziehen und Zerren der Melodie, eine alle Hohlheit, Schülerhaftigkeit, Leere und Langeweile bemäntelnde Artilleriemusik, haben den Geschmack an der Oper völlig irre geleitet, so dass die heutige Generation fast zu glauben anfängt, es müsse Alles so klingen, wie ihr vorgegurgelt und vorgetrommelt wird.

Keine Regel ohne Ausnahme! aber die heutige Musik ist im Allgemeinen und die Oper insbesondere eine wahre Krankheit, eine Seuche, was schon zum Theil aus dem vorhergesagten, buchstäblich wahren Grassiren und entnervenden Einflusse der heutigen italienischen Oper zu ersehen ist. Man muss aber, um die Quellen des Uebels ausfindig zu machen, um mehr als dreissig Jahre zurückgehen. Ich bitte die Leser zum Voraus, mich ja nicht falsch zu verstehen, und mir kein Crimen laesae majestatis auf den Nacken zu werfen, wenn ich behaupte: Beethoven und Rossini sind — ohne ihre Schuld — am heutigen Verfalle der Musik Schuld. Ich habe Beethoven's Umgang mehrere Jahre bis 1810 in Wien gepflogen, den Proben und Aufführungen seiner grossen Schöpfungen beigewohnt; aber ohne hier zwischen ihm, Haydn und Mozart, die er doch in den meisten seiner früheren Com-

positionen zum Muster genommen, einen eigentlichen Vergleich anstellen zu wollen, darf nur zum Gesagten so viel ganz kurz bemerkt werden.

Kein wahrer Musikkenner wird wohl behaupten, dass Haydn in seinen Symphonieen und Quartetten an Reichthum, Genialität, Kühnheit der Erfindung, Melodieenfluss, kunstvoller und contrapunctischer Bearbeitung, Wirksamkeit der Harmonie, Rhythmik, Schönheit der Verhältnisse, weder von Mozart noch von Beethoven übertroffen worden ist. Beide Letztere haben blos zuweilen eine grossartigere Conception und Ausführung, Beethoven noch insbesondere das Bizarre voraus. Vater Haydn steht demnach in der Instrumentalmusik stets oben an; Mozart steht als einziges Universalgenie, Beethoven überhaupt als musikalischer Riese da. Alle Drei beurkunden indessen eine ganz verschiedene Characteristik. Haydn = kindliches Gemüth, heitere Laune, süsse Wehmuth, ruhige Würde, lieblicher Ernst. Mozart = sentimental, Tiefe der Geisterwelt, Ahnung des Unendlichen, himmlisch, göttlich. Beethoven = Bewegung, Massen, das Kolossale, ein immer stärker werdendes Verschmähen der angenommenen Formen, und dadurch in Bizarrerien ausartend. Sein leidendes Gehörorgan, die dadurch öfters entstandene Misslaune und gewisse Unruhe in seinem ganzen Wesen *); die an Grossthaten so reiche und lärmende Zeitepoche der ersten zwei Jahrzehente des jetzigen Jahrhunderts, in welchen er seine Hauptcompositionen schuf, hatten wohl auf seine Schreibart einen mächtigen Einfluss.

Natürlicher Weise sagen Bewegung und Massen der nervösen Generation dieses Jahrhunderts am Meisten zu; das hat anfänglich der schlaue Rossini am Ersten eingesehen, und beide zur italienischen Oper benutzt (mit seiner ihm eigenen Weisheit sagte er mir vor vielen Jahren: in der Oper muss man die Zuhörer nicht einschlafen lassen). So hat denn die neuere Musik, mit wenigen Ausnahmen, ganz und gar jenen Character angenommen; man ignorirt Haydn's und Mozart's Classik, und Beethoven muss selbst für Schmierereien zum Deckmantel dienen; es ist ja unendlich viel leichter, mit einem gewissen Raptus vernachlässigter Form, als commensurabel, mit besonnenem, vollendetem Geiste zu componiren. Wie himmelweit stehen aber die heutigen Beethovenianer von ihrem Vorbilde ab!

Ganz Antipod unseres unnachahmlichen deutschen Riesen ist Rossini, der Allernachahmlichste. Seit seinem Auftreten auf der melodramatischen Bühne hat er über hundert Affen erzeugt, die sich's recht bequem machten, Opern à la Rossini zu schreiben; ihre süsslich fade und entnervte, mitunter, der herrschenden Tragedia lirica wegen, kränklich weinerliche Melodik geht stets crescendo mit den Stimmen- und Orchestermassen in paralleler Richtung; aus dem harmonischen Labyrinthe der heutigen Franzosen, die sich Beethoven'sche Anbeter zu sein rühmen, entlehnen sie das Gewürz, woraus die Tagesollapotrida aus faden, weinerlichen, betäubenden musikalischen Ingredienzien aufgetischt wird. Und sind nicht so manche Hyperbravourerzeugnisse unserer diesjährigen Pianofortehеroen ganz dasselbe? .... Ach Himmel, werden auch dergleichen meist auf Bouquets der modernen italienischen Opernflora basirte Claviercompositionen auf einem eisenstarken achtoctavigen Pianoforte vorgetragen, wie kalt lassen sie doch! — Herz und Geist haben jetzt in der Musik dem Erstaunen Platz gemacht, die Composition ist der Ausführung als höchstem Ziele gewichen, das Ganze ein Handwerk, und die göttliche Tonkunst geopfert worden. Glücklich die Mehrzahl, die sich dabei gütlich thut, aber himmelweit glücklicher die in die Geheimnisse unserer unsterblichen Tonmeister eingeweihte Minderzahl. Basta! Der Gegenstand, hier ernsthaft verfolgt und auseinandergesetzt, könnte zuletzt in's Buffo gerathen. — Jedenfalls hat er *ein* Gutes hervorgebracht: Die jetzt beglückten Virtuosi denken auch an die Armen, und der eigentliche Stifter dieses wohlthätigen Virtuosensinnes ist unstreitig Liszt.

Nach Vorausschickung dieser flüchtigen Bemerkungen meint Schreiber dieses, dass nur in einer Rückkehr zu Haydn und Mozart, den Schöpfern der Instrumentalmusik und der Oper, noch Heil zu suchen und die dabei etwa dem nervösen Zeitalter und der Mode zuzugestehenden Modificationen ja bedächtig zu erwägen seien. Wer hat wohl Tizian und Rafael übertroffen? Gibt es etwas mehr, als höchste Vollkommenheit? —

(Fortsetzung folgt.)

*) Einst speiste ich ganz allein mit ihm an einem Tisch in einem Gasthofe zu Wien. Noch bevor man die Suppe auftrug, wurde er nachdenkend, darauf unruhig, und warf Messer, Gabel, Löffel rechts und links vor sich hin. Auf meine Frage, Was das bedeute? lachte er halb weinerlich, und äusserte seinen Verdruss, dass man doch auf dieser Welt essen müsse.

Leipzig, den 15. November 1844. Sonntag, den 10. d. M., gab der berühmte Violinvirtuos Herr *H. W. Ernst* aus Paris eine musikalische Morgenunterhaltung im Saale des Gewandhauses. Er spielte darin mit den Herren Concertmeister *David*, *Gade* und *Grabau* das Bdur-Quartett von *Haydn* und das Emoll-Quartett von *Beethoven* (Op. 59); allein: den Erlkönig von *Fr. Schubert*, von ihm für die Violine übertragen; mit Begleitung des Pianoforte (Herr *C. Reinicke*): Feuillet d'Album von *St. Heller*, und die bekannte „Elegie" von seiner eigenen Composition, und endlich mit Quintettbegleitung: Andante und Carneval von Venedig. —

Herr *Ernst* geniesst einen weit verbreiteten, wohlbegründeten Ruf als einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler, und man hat allerwärts, wo musikalische Bildung herrscht und die gefeierten Virtuosen zu ihren Productionen Veranlassung finden, Gelegenheit gehabt, seine vortrefflichen Leistungen zu bewundern, so dass es überflüssig erscheint, seine oft gerühmten Vorzüge hier noch des Weiteren zu erörtern. Es genügt daher gewiss, in's Gedächtniss der Leser zurückzurufen, dass dieser Künstler sich namentlich durch einen ungemein gefühlvollen Ton, der sich in der Höhe oft in wunderbarer, wohl noch von keinem Anderen erreichter Weise zu einem wahrhaften Jubel zu steigern vermag, durch eine fast unglaublich leichte Ueberwindung der grössten technischen Schwierigkeiten, und durch eine grosse Eleganz und Bravour des Vortrags auszeichnet. Wir haben es hier zunächst mit seinem Auftreten in der erwähnten Matinée zu thun, und müssen in Bezug hierauf, ohne Befürchtung, mit dem so eben im Allgemeinen ausgespro-

chenen Lobe in Conflict zu gerathen, doch offen gestehen, dass uns der Vortrag der beiden genannten Quartetts nicht so angesprochen hat, als wir erwartet hatten. Einen Theil der Schuld hieran mag allerdings, wie wir nicht verkennen, das Local tragen, in welchem das Concert Statt fand; denn der grosse Raum unseres Gewandhaussaales ist unbedingt nicht günstig für die ihn nicht hinreichend füllende Quartettmusik, welche im Zimmer, überhaupt aber in einem kleineren Locale, eine schönere und vollständigere Wirkung erreicht. Aber auch dies abgerechnet, vermissten wir hier und da an dem Concertgeber das breite gesangvolle Hervortreten seines Instruments. In Quartetten soll zwar die erste Geige keineswegs eine Principalstimme, ein Soloinstrument sein, aber wir halten sie dennoch für hauptsächlich maass- und tonangebend und für berufen, den Character des Musikstückes auszuprägen. Dabei ist noch hinzuzufügen, dass die drei anderen Instrumente durchaus zart und discret behandelt wurden und daher unsere obige Bemerkung nicht etwa das Vermissen einer verhältnissmässigen Steigerung aussprechen soll. Es war auch wohl mehr der grössere Ausdruck des geistigen Erfassens der Composition, der uns als zum Ideal eines Quartettspielers gehörig vorschwebte, und den wir deutlicher zu erkennen gewünscht hätten, als das extensive Geltendmachen der Rolle, welche die erste Violine im Streichquartett zu übernehmen hat. Und in Bezug hierauf ist die schon oft gemachte Wahrnehmung noch unwiderlegt geblieben, dass nämlich gerade die anerkannt grössten Violinvirtuosen nicht immer auch die ausgezeichnetsten Quartettspieler sind. Die Gründe dazu sind leicht zu finden und schon zu oft erörtert worden, als dass eine Wiederholung derselben hier angemessen sein könnte. Genug, dass Herr *Ernst* auch in beiden Quartetten einen schönen Ton, eine grosse Virtuosität und eine genaue Bekanntschaft mit den weniger blendenden Werken unserer grossen deutschen Meister erfreulich bewies. —

Die Uebertragung des *Schubert*'schen „Erlkönigs" für die Violine ist und bleibt jedenfalls ein sehr gewagtes Unternehmen. Die durchgehende, an sich schwierige Begleitung, darüber die die verschiedensten Affecte ausdrückende Singstimme, dies Alles auf ein Instrument zusammenzudrängen, welches seiner Natur nach eine Vollstimmigkeit und ein separates Hervortreten einzelner und doch zugleich erklingender Figuren ausschliesst, — das kann nur auf eine Weise geschehen, durch welche der Composition sowohl, als der Violine Gewalt angethan wird. Herr *Ernst* besiegte die grossen Schwierigkeiten dieses Arrangements mit einer Fertigkeit, in der ihm kein ebenbürtiger Virtuos gleichzukommen im Stande sein wird; aber einen wahrhaften ästhetischen Genuss konnte er trotzdem damit dem Hörer nicht gewähren. Man gelangt über den Anstrengungen, die der Vortrag dieses Stücks von dem Ausführenden erfordert, und die sich vor dem Publicum nicht verbergen lassen, nicht zur Ruhe, und als Resultat bleibt endlich nichts, als die Bewunderung über den relativen Grad der Vollendung, mit der das Unmögliche möglich gemacht wird. Allein diese Bewunderung hat sich, wie gesagt, der Concertgeber in reichem und verdientem Maasse erworben. — Die gelungenste und dankbarste Nummer des Concerts war unstreitig die „Elegie," welche Herr *Ernst* mit einer Tiefe des Gefühls vortrug, wie sie in solchen Stücken eben nur ihm eigen ist. Und der Carneval von Venedig, diese originelle Burleske, voll der komischsten und naivsten Züge, verfehlte auch diesmal nicht den Effect der grössten Befriedigung auf die Zuhörer. Dass jede einzelne Leistung des Künstlers stürmischen Applaus erhielt, bedarf wohl kaum einer Erwähnung, da ein solcher demselben wohl nirgends fehlen wird, wo man Virtuosität zu schätzen weiss. — Herr *Widemann* (Mitglied unseres Stadttheaters) sang zwischen den Solovorträgen des Concertgebers ein Lied von *Curschmann* und die Romanze des Guido aus der Oper Guido und Ginevra von *Halevy* und fand verdiente Anerkennung. —

Sechstes Abonnementconcert, Donnerstag, den 14. November. — Ouverture zur Oper „Der Freischütz" von *C. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Violinconcert in Form einer Gesangscene von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn *H. W. Ernst*. — Recitativ und Arie aus Semiramis von *Rossini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Introduction und Variationen über ein Thema aus La Straniera von *Bellini*, componirt und vorgetragen von Herrn *H. W. Ernst*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*. —

Die hohe Vollendung, mit welcher unser Orchester unter anderen die *Weber*'schen Opernouverturen ausführt, ist bereits in diesen Blättern oft gerühmt worden; deshalb wird es genügen, zu bemerken, dass auch diesmal die Ouverture zum Freischütz mit grosser Sicherheit und Rundung, wahrhaft schön vorgetragen wurde.

Ueber die Leistungen der Mad. *Mortier de Fontaine* haben wir uns schon in unserem Berichte über das dritte Abonnementconcert d. J. ausgesprochen, und haben es jetzt bestätigt gefunden, dass die Gesangmittel dieser Sängerin, obgleich eine Verschiedenheit nicht nur der Stärke ihrer Stimme, sondern auch des Tones selbst und seines Characters wahrzunehmen ist, dennoch, besonders in der mittleren Region, sehr schätzenswerth sind. Würde Mad. *Mortier*, wie wir bereits früher bemerkten, ihre Stimme in der Tiefe natürlicher klingen lassen und nicht mit einer gewissen Manier so an den Gaumen drücken, dass sie fast über das weibliche Organ hinausgeht, so würde die erwähnte Ungleichheit derselben bei Weitem weniger auffallen und überhaupt der ganze Gesang nicht unbeträchtlich gewinnen. Uebrigens zeichnete sich die Sängerin durch edlen Vortrag und grosse Gewandtheit rühmlich aus.

Das *Spohr*'sche Concert in Form einer Gesangscene ist ein anerkannt gediegenes und herrliches Werk, gleich dankbar für den Spieler, wie interessant für den Zuhörer; das Erstere, weil es in schönen Motiven und glänzenden Bravourstellen dem Vortragenden mannichfaltige Gelegenheit zu Entwickelung eines getragenen Tones und zu Entfaltung seiner Virtuosität gibt und durch die dramatische Behandlung des Stoffes eine seltene Scala der Affecte bietet; das Andere, weil des Hörers Theilnahme durch die meisterhafte Abrundung der Harmonieen und Modulationen, wie durch die niemals über die Natur der Geige hinausgehenden Schwierigkeiten ungestört im ruhigen Genusse des Dargebotenen bleibt, und durch die abwechselnde Steigerung des musikalischen Ausdrucks stets

neu angeregt wird. Herr *Ernst* hat durch die höchst gelungene Ausführung dieses schönen Concerts in der That den Ruhm eines vollendeten Meisters auf seinem Instrumente abermals bewährt; mit seltener Beharrlichkeit hielt er dessen hier zunächst vorliegenden Zweck, die menschliche Stimme nachzuahmen, fest und überschritt nirgends die Grenzen des soliden, classischen Geschmacks, der in dem ganzen Stücke, neben allen brillanten Seiten desselben, immer vorherrscht. Nicht alle Virtuosen der neueren Zeit haben den Sinn für solch' edle Musik, oder sie verstehen es nicht, ihn zu zeigen, oder endlich sie lassen sich nur zu leicht verführen, durch moderne Auffassung und Reproduction den Theil des Publicums, der blos die Bravour des Executirenden anstaunt, für sich zu gewinnen. Um so mehr verdient Herrn *Ernst's* gemessener, wahrhaft schöner Vortrag eine ehrende Anerkennung. In seinem zweiten Solo (das Programm bezeichnete dasselbe als eine Introduction, Caprice und Finale über ein Thema aus den Puritanern, es waren aber Variationen über ein Thema aus der Straniera, wenn Referent nicht irrt) hatte Herr *Ernst* Gelegenheit, seine stupende Fertigkeit zu zeigen, die das Publicum zu einem lange nicht endenden Applaus hinriss.

Die mächtige Sinfonia eroica führte das Orchester unter der tüchtigen Leitung des Herrn *N. W. Gade*, der immer mehr und mehr seinen unverkennbaren Beruf zum Dirigenten an den Tag legt, vortrefflich aus.

L. R.

Ankündigungen.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund.

Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

5 Bände à 1 Thlr.

sind bereits erschienen. Von dem ersten Heft des sechsten Bandes kann demnächst in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf sechs Exemplare wird das siebente frei gegeben. Gefälliger Verwendung und Bestellung sieht entgegen

Wilh. Körner in Erfurt.

Neue Musikalien,

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, J. S., 12 petits Préludes ou Exercices pour les Commençans, tirés de la 9me Livraison des Compositions pour le Piano. 17½ Ngr.

Becker, J., Lenz und Liebe. Sechs Lieder für Mezzosopran oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. 15 Ngr.

— — Minnelieder für Bariton oder Mezzosopran, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35. 20 Ngr.

— — Serénade façile pour Violon et Violoncelle avec accompagnement de Piano ou de Guitare. Op. 36. 20 Ngr.

Hauptmann, M., Messe für Solo mit Chorstimmen, mit Begleitung des Orchesters, Text lat. Op. 30. Partitur. 5 Thlr.

— — do Orchesterstimmen. 4 Thlr. 10 Ngr.

— — do Solo- und Chorstimmen. 2 Thlr. 22½ Ngr.

— — do Clavierauszug. 2 Thlr. 7½ Ngr.

— — Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte- und Violinbegleitung. Op. 31. Cah. 1. 12½ Ngr. Cah. 2. 22½ Ngr. Cah. 3. 20 Ngr.

Hermes, Th., Feuilles d'Album. Six Duettinos pour le Piano à 4 mains. Op. 1. Cah. 1. 12½ Ngr. Cah. 2. 15 Ngr.

Hümtem, F., Variations brillantes sur la Polka nationale pour Pianoforte. Op. 135. 20 Ngr.

Jansa, L., Six Duos pour deux Violons. Op. 64. No. 4—6. à ⅔ bis 2 Thlr.

Kalliwoda, J. W., 6me grande Symphonie, à grande Orchestre. Op. 132. 6 Thlr.

— — La même, arr. pour le Piano à 4 mains, par F. Roitzsch. 2 Thlr. 15 Ngr.

— — 5me Concertino pour Violon, avec accompagnement d'Orchestre. Op. 133. 3 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même, avec accompagn. de Piano. 1 Thlr. 15 Ngr.

Köhler, F., Lieder aus der Schweiz, für vier Männerstimmen. Op. 44. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Volkslieder, neapolitanische. Originalmelodieen mit Begleitung des Pianoforte, deutsch von W. Gerhard. No. 3. Liebchens Antwort. 5 Ngr. No. 4. Der Wasserverkäufer. 5 Ngr.

Weber, C. M. de, Concertino pour Clarinette, avec Orchestre. (Op. 26) arr. pour Flûte et Piano, par C. Belcke. 20 Ngr.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin ist so eben erschienen:

Herzberg, W., Op. 1. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. 1) Frühlingsengel: Mutter wer kam zum Aurikelbeet. 2) Heimathlied: Auf der Höhe bin ich gerne. 3) Liebeshoffnung: Ich thöricht Kind. 4) Schön-Rohtraut: Wie heisst König Ringangs Töchterlein. 5) Holdes Mädchen von Athen. 6) Ständchen: In dem Himmel ruht die Erde. Preis 20 Sgr.

Schneider, Jul., Des Frevels Sühnung. „Noch weilen heil'ge Engel." Gedicht von Klöden. Für eine tiefe Stimme. Pr. 10 Sgr.

Taubert, Wilh., Schlasierlied von A. Kopisch. „Uem a Zotaberg da leut a Land harum." Preis 7½ Sgr.

Truhn, H., L'abbandonata (Die Hoffnungslose): Still und heimlich naht die Liebe, für Alt, mit ital. u. deutschem Texte. Preis 7½ Sgr.

Wichmann, H., Op. 3. Sechs Lieder. 1) Vergissmeinnicht: Es blüht ein schönes Blümlein. — 2) Hüttelein still und klein. — 3) Zu einem Kinde: Du bist wie eine Blume. — 4) Der Kukuk: Ich hör' eine wunderliche Stimm'. — 5) Der Strauss: Der Strauss den ich gepflücket. 6) Des Knaben Berglied: Ich bin vom Berg der Hirtenknab. Preis 17½ Sgr.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist mit Eigenthumsrecht *ganz neu* erschienen und zu haben:

Beethoven, L. van, *Derwisch-Chor* aus dem ungedruckten Singspiele: „*Die Ruinen von Athen*," für Pianoforte allein arrangirt von *Carl Czerny*. 30 Kr. C.-M.

— — do do für 4 Hände. 45 Kr. C.-M.

* Als einzige rechtmässige Besitzer des von weil. *Ludwig van Beethoven* hinterlassenen *Manuscripts* der noch ungedruckten Stücke aus den Singspielen: „*Die Ruinen von Athen*" und „*König Stephan*," benachrichtigen wir zugleich sämmtliche deutsche Concert-Directionen und Musik-Anstalten u. s. w., dass die betreffenden *Partituren*, ganz oder theilweise nur *von uns* zu beziehen sind.

Wien, den 15. October 1844.

Artaria & Comp., Kohlmarkt No. 1151.

Bei **C. A. Klemm** in Leipzig sind erschienen:

Minoja, Ambr., 45 leichte Solfeggi für Sopranstimme. Neu bearbeitet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von *G. W. Teschner*. 4 Hefte. à 1 Thlr.

— — 24 leichte Solfeggi für eine Altstimme umgearbeitet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Ebendemselben. 2 Hefte. à 1 Thlr.

Teschner, G. W., 18 Solfeggi für Sopran, theils componirt, theils bearbeitet mit Pianofortebegl. 2 Hefte. à 1 Thlr.

Sämmtliche Solfeggi sind bereits mit entschiedenem Erfolge und Nutzen beim Unterricht angewendet und in Rücksicht ihrer ausserordentlichen Brauchbarkeit beim *Conservatorium der Musik* zu *Leipzig* eingeführt worden.

Neue Musikalien

im Verlage von **Friedr. Kistner** in Leipzig.

Du Vermoy, J., Op. 19. Pensée fugitive pour Piano. 7½ Ngr.
— — Op. 20. Rêverie. Morceau de Salon pour Piano. 15 Ngr.
Eismer, C., Op. 10. Scene und Arie für das chromatische Horn mit Orchester. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 10. Dieselbe mit Pianoforte. 20 Ngr.
Ernst, Op. 18. Le Carneval de Venise. Variations burlesques sur la Canzonetta: „Cara Mamma mia" pour Violon avec Quatuor et Contrebasse ou Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Op. 18. Le même pour Violon avec Piano. 25 Ngr.
— — Op. 18. Le même arrangé pour Piano à 4 mains. 1 Thlr.
— — Op. 18. Le même arrangé pour Piano seul. 25 Ngr.
Gade, Op. 5. Erste Symphonie für Orchester in C moll. Partitur gebunden 5 Thlr. Stimmen 6 Thlr. 15 Ngr.
— — Op. 5. Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. 2 Thlr. 5 Ngr.
Hoven, H., Op. 26. Der Säuferkampf, oder cüriöse und wahrhafte Beschreibung, wie der ehrenveste andennoch gottvergessene Ritter *Cuno*, durch den salva venia Gott sei bei uns, im Saufen überwunden und auf die Letzt geholt worden. Eine schöne tröstliche Historia, allen gottfürchtigen Gesellen und Junggesellen zu Trost und Unterricht, allen bösen, unzüchtigen, halsstarrigen Säufern zur Besserung gehalten und allen Christenmenschen fast nützlich und kurzweilig zu hören, in vergnüglichen Reimen geschrieben durch Dr. *August Eberhard Schmidt*, mit weltlicher Musica von *Hans Hoven*. 15 Ngr.
Lubin, Op. 46. Fantaisie sur un Thème de l'Opéra: Lucia di Lammermoor, de *Donizetti*, Morceau de Concert et de Salon pour Violon seul. 10 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 40. Duett No. 3 aus dem 95. Psalm, für zwei Sopran-Stimmen mit Pianoforte („Denn in seiner Hand"). 10 Ngr.
— — Op. 55. Musik zur Antigone des Sophokles nach *Donner's* Uebersetzung, für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 2 Thlr. 25 Ngr.
— — Op. 58. Sonate für Pianoforte und Violoncelle (No. 2) 2 Thlr. 10 Ngr. (Die Violoncellstime apart 15 Ngr.)
— — Dieselbe Sonate für Pianoforte und Violine eingerichtet von *F. David*. 2 Thlr. 10 Ngr. (Die Violinstimme apart 15 Ngr.)
— — Op. 60. Die erste Walpurgisnacht, Ballade von *Goethe* für Chor und Orchester. Partitur gebunden 7 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Singstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 4 Thlr.
— — Op. 63. Sechs zweistimmige Lieder (für zwei Sopranstimmen) mit Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
Moscheles, I., Op. 107. Tägliche Studien über die harmonisirten Scalen zur Uebung in den verschiedensten Rhythmen. Ein Cyclus von 53 vierhändigen Characterstücken in allen Dur- und Molltonarten mit vollständigem Fingersatz, zur Unterhaltung für Lehrer und Lernende. Heft 1. 2. à 2 Thlr.
— — Op. 108. Deux Fantaisies brillantes sur des Airs favoris de l'Opéra: „La Bohemienne," de *Balfe*, pour Piano. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Rietz, Op. 2. Fantaisie pour Violoncelle avec Orchestre. 2 Thlr. 15 Ngr., avec Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 13. Symphonie für Orchester in G moll. 7 Thlr.
— — Op. 13. Dieselbe arrangirt für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten.
— — Op. 15. Neun Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 25 Ngr.
— — Op. 16. Concerto pour Violoncelle avec Orchestre 3 Thlr., avec Piano 1 Thlr. 20 Ngr.
Schreinzer, Op. 7. Six Eglogues p. Piano. Cah. 1. 2. à 20 Ngr.
— — Op. 11. Trois Pièces caractéristiques pour Piano. 22½ Ngr.
— — Op. 15. Sehnsucht nach dem Vaterlande, von *Münzloff*, für eine Basstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.
— — Op. 19. Drei Gesänge von *W. Hauff* für eine Basstimme mit Pianoforte. 15 Ngr.
Wartel, Therese, Souvenirs des Huguenots. Fantaisie pour Piano. 20 Ngr.
Willmers, Op. 29. Nordische Nationallieder mit freier Benutzung der Originalmelodieen für Pianoforte übertragen. No. 1. Flieg, Vogel flieg (Dänisch). No. 2. Dänische Nationalmelodie. No. 3. Norwegischer Fischergesang. No. 4. Die Wassernixe (Schwedisch). No. 5. Norwegisches Bauernlied. à 15 Ngr.

Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Zum Gebrauche für Künstler, Dilettanten und Instrumentenmacher. Nach einem in der Academie des Sciences in Paris von *Savart* gehaltenen Vortrage in's Deutsche übertragen. 15 Ngr.

Einladung zur Subscription auf ein Choralbuch.

Zu *Weihnachten* d. J. erscheint von dem Unterzeichneten das Werk:

Choral-Melodieen

zum Gesangbuch für den evangel. Gottesdienst,

vierstimmig bearbeitet und ausserdem mit einem zweiten bezifferten Basse versehen.

Für Kirche, Schule und Haus.

Es ist das einzige aller bisher erschienenen Choralbücher, welches jeden Choral *zweimal* harmonisirt bringt, und der Verfasser glaubt durch diese Behandlungsart auf einigen Dank aller Freunde des Kirchengesanges, insbesondere auch der *Generalbassspieler* rechnen zu dürfen. Das Werk, 139 Melodieen enthaltend und circa 130 Seiten stark, erscheint *sauber lithographirt* und *brochirt*, auf *weissem, sehr starken Maschinenpapier*, zu dem Subscriptionspreise von nur **Einem Thaler**, wofür noch niemals ein Choralbuch gekauft worden ist. Mit dem Erscheinen des Werkes wird der Preis um das *Doppelte* erhöht. Bestellungen möge man entweder in portofreien Briefen direct an den unterzeichneten Verfasser oder durch die *Gerhard*'sche Buchhandlung in Danzig machen.

Danzig, den 31. October 1844.

F. W. Markull,
Oberorganist der St. Marien Oberpfarrkirche.

Von dem k. k. österr. Capellmeister (jetzt in Berlin)

Joh. Gung'l

erschienen vor Kurzem für Orchester und für Piano (à 4—10 Ggr.) die mit *allgemeinstem* Beifall aufgenommenen *Tänze*:

Mädchenträume-Walzer, *Souvenir-Polka*,
Catharinen-Polka, *Ungarischer Marsch*.

So eben erschien der Walzer:

Ein Sträusschen für Orchester 1⅓ Thlr., für Piano 12½ Sgr.

Obiges Sträusschen machte in Berlin Furore; bei der Aufführung stets da Capo-Ruf; die Critik höchst günstig. Herr *Rellstab* sagte in der Voss'schen Zeitung vom 28. October d. J.:

Ein Sträusschen, Walzer von *Joh. Gung'l*, ist ein so hübsches, anmuthiges, als man es nur einer hübschen Tänzerinn darbieten mag; das eigenthümliche *Talent*, fliessende Melodieen mit scharfen rhythmischen Einzackungen zu schaffen, bewährte der Componist auch hier wieder und erndtete dafür den Beifall *aller* seiner Zuhörer.

Durch alle *solide* Musikhandlungen zu haben.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Da ich das Eigenthumsrecht meiner von *Carl Klingemann* für die deutsche Bühne bearbeiteten Oper „**Die Bräute von Venedig**" ausserhalb Englands gänzlich an die *Hallberger*'sche *Verlagshandlung* in Stuttgart abgetreten habe, so bitte ich hiermit die verehrlichen Theaterdirectionen, welche darauf reflectiren wollten, sich an die benannte Verlagshandlung unmittelbar zu wenden, von welcher *allein* Textbuch, Partitur und Clavierauszug *rechtmässiger Weise* zu erlangen sind.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane in London.

Ein Dirigent für eine gräfliche Capelle,

welcher aber zugleich eine gute erste Geige und wenigstens mit einiger Fertigkeit Piano spielt, wird gesucht. Als Honorar bei freier Station wird 200 Thlr. bewilligt. Auskunft auf portofreie Anfrage ertheilt der Musikdirector **R. Franz** in Halle.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten November. № 48. 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten*: Die musikalische Feier des Geburtsfestes des Königs von Preussen in Erfurt. Aus Cassel. Aus Leipzig. Sommerstagione in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Chöre zur „Medea" des *Euripides*, componirt von *Wilhelm Taubert*. Op. 57. Clavierauszug. Berlin, Trautwein. Preis 2⅓ Thlr.

Nachdem der Versuch der Berliner Bühne, das Interesse am antiken Theater durch Aufführung der „Antigone" des Sophocles neu zu beleben, geglückt war, und sogar Frankreich bereits seinen Beifall nicht versagt, liess sich erwarten, dass man es bei dem einen Versuche nicht bewenden lassen werde. Die „Medea" des Euripides, eines Dichters, welcher der modernen Anschauung schon etwas näher steht, als sein unmittelbarer Vorgänger, folgte. Das tragische Pathos gründet sich hier auf eine menschliche Leidenschaft, die Eifersucht, den Begriffen der Gegenwart unstreitig zugänglicher, als die Schwesterliebe, welche dort zur Sünde gegen die Götter verleitet. Kindermord ist hier die tragische Schuld, dort war es die Bestattung der Leiche des Bruders. Medea ist daher bereits längst zur Heldin der Oper wie der Tragödie neuerer Dichter gemacht worden, während mit Antigone dieselben jeden Versuch unterlassen mussten. Das Formelle des antiken Schauspieles ist aber beiden gemeinsam, und die Musik, an den über der Handlung schwebenden Chor gebunden, hat hier wie dort dieselbe Aufgabe, welche nur äusserlich verschieden modificirt wird, indem derselbe dort aus Männern, hier aus Frauen allein besteht.

Ueber die Art, wie Mendelssohn die Aufgabe der Behandlung des antiken Chores gelöst hat, ist hinreichend gesprochen worden. Dass er an Händel und Gluck sich anlehnen werde, war vorauszusehen, dennoch wurde man auch durch einige genialische Wirkungen, welche er hervorbrachte, freudig überrascht. Die Würde des ganzen Gedichtes wurde durch die Musik in helles Licht gestellt, die Dichtung durch diese gehoben, und vieles für moderne Ansicht Herbe und schwer zu Geniessende gemildert und zugänglicher gemacht. Sein Nachfolger hatte einen schweren Stand, insofern bereits zur Vergleichung Stoff da war, während Mendelssohn den Vortheil des ersten Eindruckes für sich hatte. Ausserdem ist der Weiberchor unstreitig grösserer Monotonie ausgesetzt, als der männliche. Dennoch hat „Medea" mit Taubert's Musik auf der Berliner Bühne — auf einer anderen ist, so viel uns bekannt, das Stück noch nicht gegeben — nicht geringeren Eindruck, als Antigone, hervorgebracht; die Gesammtwirkung, wie Referent aus eigener Erfahrung bestätigen kann, ist grossartig und erschütternd, und wenn das unvergleichliche Spiel einer Schauspielerin, wie die Crelinger, daran den grössten Antheil hat, so ist doch auch der der Taubert'schen Musik sehr bedeutend und wesentlich. Die Partitur enthält ausser der Ouverture, oder richtiger: instrumentalen Introduction, neun Musiknummern, die nun zum Nutzen von Privatgesangvereinen, welche, wie bei Antigone oft geschehen ist, sich in Verbindung mit Declamation das Werk vergegenwärtigen wollen, hier im Clavierauszuge vorliegen.

Die Introduction tritt mit der auch von Cherubini in der Medea gebrauchten ächt tragischen Tonart F moll, und zwar mit einer Figur, die im ersten Chore vom Orchester festgehalten wird, auf. Ein mildes, aber doch tief schmerzliches Thema in As, woraus sogleich sich das Stück wieder nach F moll zurücksenkt, bildet den Gegensatz. In den ersten Scenen ist vielfach melodramatische Begleitung, obgleich discret, um die Stimme des Sprechenden nicht zu erdrücken, angebracht. Dies geschieht durch die ganze Tragödie häufig und ist oft von grosser Wirkung. Dass im Alterthume dergleichen existirt, ist zwar sehr zu bezweifeln, vielmehr anzunehmen, dass der Eintritt der Instrumente nur bei dem Chore Statt gefunden. Nichtsdestoweniger wird der moderne Tonkünstler die Mittel der Gegenwart anwenden dürfen, wie es ihm zweckmässig scheint, da wir über alles Musikalische bei den antiken Tragödien uns doch einmal im Finstern befinden; weder die Gesetze ihrer Harmonie noch ihres Rhythmus sind mit Sicherheit anzugeben, man hat nur Vermuthungen. Mithin kann die Aufgabe des Componisten keine andere sein, als den Geist des Alterthums im grossen Ganzen sich beseelen zu lassen. Die Mittel, die ihm zu Gebote stehen, sind ihrer Natur nach andere, als zur Zeit des Euripides. Diese Voraussetzung soll keiner ignoriren, der eine solche Leistung zu würdigen sich anschickt. Besondere Schwierigkeit für die musikalische Bearbeitung bietet das metrische Verhältniss, welches die Uebersetzung, auf die Principien der Hermann'schen Metrik gestützt, ihnen verlegt. Der strophische Bau der neueren Operntexte hat unsere Componisten sehr verwöhnt; glücklich genug, wenn sie durch fleissige Bearbeitung von Bibelstellen in der Luther'schen Uebersetzung sich Selbständigkeit erworben haben, wie dies bei Mendelssohn der Fall ist, der in allen seinen Kirchencompo-

sitionen den Schlendrian der modernen Reimerei vermieden, und sich an die alte rhythmisch schwungvolle Prosa gehalten hat. Es ist wohl möglich, dass auch die deutschen Operndichter auf den Gedanken kommen werden, dass sie mit ihren herkömmlichen und abgenutzten Versmaassen den Componisten nur mangelhaft in die Hände arbeiten. Die Erfindungskraft derselben wird sich neu beleben, wenn freiere Verse, wie sie uns in den antiken Chören begegnen, ihnen dargeboten werden. Auch Taubert's „Medea" enthält den Beweis, dass sinngemässe Declamation der antiken Verse beachtet werden kann, ohne dass darüber der für das musikalische Ohr erforderliche Abschluss, die Abrundung zur selbständigen musikalischen Form, mit einem Worte die Natur des Musikstückes vernachlässigt zu werden braucht. Zu diesem Ende hat er verschiedene Wege eingeschlagen. Wo es geschehen konnte, hat er die Form des Chores, wie sie in der Oper üblich ist, benutzt, den melodischen Fluss festgehalten, z. B. in dem etwas sentimentalen No. 3: „Wenn Liebe sich über das Ziel verirrte." Oefter aber hat er den Chor mehr mit musikalischen Phrasen, die sich dem Recitative nähern, auch häufig im Unisono beschäftigt, und legt in die dann dazwischen greifenden instrumentalen Sätze den Hauptgedanken und dessen harmonische Entwickelung. Oefters wird reines Melodram daraus. Eine merkwürdige Verbindung dieser verschiedenen Elemente findet sich in No. 7, worin die Aufgabe des Componisten durch viele kalte verständige Betrachtungen des Textes sehr erschwert wurde. Der Chor stellt eine Disputation an über die Vorzüge des ehelichen und des ehelosen Lebens. Um die Gegensätze hervorzuheben, ist die Rede melodramatisch, die Gegenrede recitativisch behandelt worden. Dass tiefer Ernst, schmerzvoller Ausdruck durch das ganze Werk vorwalten müsse, lag im Stoffe; für tröstliche Melodie ist wenig Gelegenheit, und diese, wo irgend möglich, benutzt, z. B. in dem recht frischen Chore des Abschiedes No. 4, worin die helle Tonart C dur glücklich gewählt ist. Tief ergreifend, von ächt tragischem Pathos ist die Chorscene No. 8, welche in die tragische Catastrophe selbst eingreift und schon deshalb den Componisten aufforderte, seine Kraft hier zu concentriren. Das Talent desselben bewährt sich hier in der Steigerung des Ausdruckes bis zu dem erschütternden Worte: „Du bist Eisen." Der Schlusschor No. 9 hat natürlich einen religiösen, an den christlichen Cultus erinnernden Character bekommen, wobei von eigenthümlicher Wirkung ist, dass die Singstimmen auf der Quinte schliessen, das Orchester aber den Schluss auf dem Grundtone in plagalischer Wendung übernimmt. — Wenn man die einmal gestellte Aufgabe richtig erwägt, wobei namentlich der sehr schlimme Mangel der Bässe in den Singstimmen in Betracht kommt, so hat der Componist sehr Anerkennungswürdiges geleistet. Mit völliger Bewahrung aller künstlerischen Freiheit ist ein unseren Gefühlen und Ansichten fremdartiges Gedicht, dem wir uns also mit einer gewissen Scheu nähern, musikalisch zu behandeln, unmöglich. Was auf diesem Gebiete geschieht, kann immer nur als Versuch betrachtet werden, dessen Erfolg, dessen Wirkung auf unser Kunstleben erst abzuwarten ist. Dass die Aufmerksamkeit auf das antike Schauspiel, selbst auf die muthmaassliche Stellung, welche die Musik zur Handlung eingenommen haben mag, auch für die Geschichte des musikalischen Drama's unserer Tage Einfluss haben und gegen eine gewisse Verweichlichung vortheilhaft wirken könne, davon sind wir überzeugt. Nur soll man nicht zu zeitig von Erfolgen und Triumphen sprechen, über welche sich Einer gerade um so eher täuschen kann, je höher seine wissenschaftliche Bildung, seine Pietät für die Vergangenheit ist. Was existirt hat, kehrt auch in der Kunstgeschichte niemals wieder, wie es war, aber es kann allerdings durch die Werke einer vergangenen Epoche gleichsam die Befruchtung einer späteren Statt finden.

A. K.

Nachrichten.

Die musikalische Feier des Geburtsfestes des Königs von Preussen am 14. und 15. October in Erfurt.

Der patriotische Sinn der uralten Erfordia und ihrer musikeifrigen Bewohner bewährte sich auch diesmal bei der Geburtstagsfeier des allgeliebten Königs in gewohnter rühmlicher Weise. Das Festconcert des bei dieser Gelegenheit zugleich sein 25jähriges Bestehen feiernden *Soller*'schen Vereines fand am Abend des 14. Octobers im geschmackvoll und mit exotischen Gewächsen ausgeschmückten Theater Statt und war vorzüglich zahlreich besucht, so dass es schon eine Stunde vor Anfang des Concertes schwer war, einen guten Platz zu gewinnen. Es wurde durch einen prachtvollen, grossartigen, weit ausgeführten Festmarsch für das volle Orchester eröffnet, welchen Herr Musikdirector *Golde*, derzeitiger Dirigent des *Soller*'schen Musikvereins, für diese Gelegenheit neu componirt hatte und der es, reich an schönen Melodieen, geistvollen Modulationen und imposanten Instrumentaleffecten, wohl verdiente, recht bald durch den Druck zu allgemeinster Verbreitung zu gelangen. Er gehört zu den schönsten und grossartigsten Compositionen, die wir in diesem Fache kennen, wie denn überhaupt Herr Musikdirector *Golde* sich in diesem Genre einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen hat. Eben so gut gelungen war ihm die Composition eines von Herrn Divisionsprediger *v. Sydow* gedichteten Festgesanges. Gedicht und Musik, gleich trefflich und ansprechend, fanden den wärmsten Anklang. Die hierauf folgende Ouverture von *J. J. Müller*, welcher von 1826 bis 1836 Musikdirector des *Soller*'schen Vereins gewesen war, hatten wir, wenn wir nicht irren, schon einmal 1831 bei Gelegenheit des grossen von Dr. *Naue* in Halle veranstalteten Erfurt'schen Musikfestes gehört. Sie ist im Ganzen eine tüchtige, im älteren gediegenen Style gehaltene Arbeit. Die darin vorkommende Fugenpartie ist wahrhaft ausgezeichnet zu nennen und den trefflichsten Leistungen in diesem Bereiche an die Seite zu stellen. Ein Halleluja von *Niemeyer*, componirt von *L. E. Gebhardi*, der in den Jahren 1836 bis 1841 die Concerte des Vereins geleitet hatte, beschloss, unter eigener Direction des würdigen

Veterans, die erste, reich ausgestattete Abtheilung, und hatte sich besonders in der Schlussfuge eines aufmunternden Beifalles zu erfreuen, während wir in den meisten übrigen Partieen, bei oft glücklicher Erfindung der musikalischen Motive, eine fleissigere Verarbeitung und sorgfältigere Ausführung derselben gewünscht hätten. Herr Musikdirector *Gebhardi* ist unstreitig glücklicher im strengen, als im freieren Style, in welchem ihm der sichere Guss und Fluss weniger zu gelingen scheint. Uebrigens war es ein sinniger Gedanke, dass man in solcher Weise bei dieser Jubelfeier des Vereins gleichsam einen Rückblick in seine Vergangenheit eröffnet hatte, und die freundliche, wahrhaft liberale Art, in welcher so Herr Musikdirector *Golde* seine Vorgänger ehrte, verdient die freudigste Anerkennung.

Die zweite Abtheilung des Concerts eröffnete eine Festouverture von *A. B. Marx*, die wir, nach der Pause etwas zu spät an unseren Platz zurückgekehrt, leider nur theilweise hörten, weshalb wir uns auch kein Urtheil darüber erlauben wollen. Sie schien indess aus zwei ganz verschiedenartigen Sätzen zu bestehen. Den Schluss bildete eine grosse, von *Sydow* gedichtete, von *Golde* componirte patriotische Festcantate, deren ausführlichere Beurtheilung wir späterhin geben werden. Hier wollen wir nur bemerken, dass die geschickt angelegte und durchgeführte Dichtung dem Componisten volle Gelegenheit bot, sein schönes reiches Talent zu entfalten. Diese Musik gereicht in der That ihrem Schöpfer, der hier zum ersten Male mit einem umfangreicheren Vocalwerke hervortrat, zu grosser Ehre. Sie ist reich an schönen, gefällig ansprechenden Melodieen und gut erfundenen und geschickt verarbeiteten Motiven. Die Instrumentirung bietet glänzende Effecte ohne den Gesang erdrückende Ueberfüllung und zeugt von grosser Gewandtheit im Gebrauche der Orchestermittel. Ausgezeichnet gut gelungen ist dem Componisten, nebst vielem Anderen, vorzüglich der Schluss, ein herrlicher Doppelchor, in welchem mit einer von dem Verfasser erfundenen Melodie die bekannte Volksweise „Heil dir im Siegeskranz" in höchst wirksamer Weise zusammentritt. — Dieses in der Hauptsache wohlgelungene, tüchtig ausgeführte (auch die übrigen an diesem Abende gegebenen Musikstücke gingen übrigens rund und glatt weg) in den Solopartieen gut, zum Theil ausgezeichnet vertretene Werk erhielt lebhaften, wohlverdienten Beifall, und dürfte die Anerkennung, welche es in Erfurt fand, sicherlich auch an anderen Orten gewinnen. Herr Musikdirector *Golde*, ganz unstreitig einer der tüchtigsten und talentvollsten Musiker Thüringens, sah übrigens sein eifriges, vielseitiges und in der That höchst förderndes Kunststreben vor Kurzem unter Anderem auch dadurch ehrenvoll anerkannt, dass er vom 32. Regimente, dessen Musikdirector er ist, mit einem schön gearbeiteten Tactirstabe beschenkt wurde. Dass der *Soller*'sche Musikverein unter seiner unermüdlich thätigen, eifrigen, geschickten und energischen Direction ungemein an Kraft und Leben und erfreulicher Kunstthätigkeit gewonnen hat, muss ein Jeder mit warmer Hochachtung anerkennen, der, wie Referent, Gelegenheit hatte, die Leistungen jenes Vereines während einer längeren Reihe von Jahren zu beobachten. Bei solcher Thätigkeit kann es nicht fehlen, dass dieser Verein immer grösseren Zuwachs gewinnt und immer heilsamer und kräftiger auf das Gedeihen der Tonkunst in Thüringens Hauptstadt einwirkt.

Der *Soller*'sche Verein wurde übrigens von dem jetzigen Oberbaurathe Herrn *Soller* in Berlin, zuerst in Form einer Quartettgesellschaft, in's Leben gerufen, an die sich neben anderen Musikfreunden einige auch jetzt noch dem Vorstande des Vereins angehörende Mitglieder anschlossen. Unter der fleissigen Direction des verstorbenen Musikdirectors *J. J. Müller* konnte der neugestiftete Bund bereits im Jahre 1820 mit öffentlichen Leistungen hervortreten, und gelangte späterhin unter Leitung der Herren *Leibnitz*, *Blättermann* und *Ketschau* zu immer reicherer Wirksamkeit, welche indess im Jahre 1826 durch Störungen und Zerwürfnisse, auf welche wir hier nicht näher eingehen können, auf einige Zeit gelähmt wurde. Durch den Musikdirector *J. J. Müller* als Orchesterdirigenten und Herrn Seminarlehrer *Bach* als Gesangvereinsdirigenten wurde er indess bald wieder dem drohenden Verfalle entrückt und allmälig zu immer grösseren Unternehmungen befähigt. Im Jahre 1836 übernahm Herr Musikdirector *Gebhardi* die Direction, 1841 dirigirte einige Zeit lang der gegenwärtige Hofmusikus Herr *Brandenburg* in Rudolstadt, nach dessen Abgange Herr Capellmeister *Chelard* in Weimar einige Concertaufführungen, z. B. des *Händel*'schen Alexanderfestes, leitete, bis endlich die Direction an Herrn Musikdirector *Golde*, unter Beihilfe des Herrn Lehrers *Zink*, überging und mit so günstigem Erfolge geführt wurde, dass die Zahl der Mitglieder, die sich beim Abgange des Herrn *Brandenburg* auf 158 belief, gegenwärtig auf 324 gestiegen ist. Nächst dem Eifer des Herrn Dirigenten selbst hat man diese neue erfreuliche Blüte unstreitig der beharrlichen Ausdauer des verehrlichen Vorstandes zu verdanken, dessen hochachtbare Mitglieder sich zum Theil schon seit mehr als zwanzig Jahren mit der grössten Sebstverleugnung zum Besten des Publicums jenen zahllosen, oft so leidigen und unangenehmen Mühwaltungen unterzogen haben, die in der Regel mit solchen Unternehmungen verbunden sind, und welche in der That nur ein edler hochherziger Eifer für die schöne Sache der Kunst zu überwinden vermag. Erfurt und die Umgegend hatte diesem Vereine und seinem kunstliebenden Vorstande bereits eine lange Reihe ausgezeichneter Kunstgenüsse zu verdanken, und so können wir gewiss auf die herzliche Zustimmung aller Musikfreunde Thüringens rechnen, wenn wir den Wunsch aussprechen, dass derselbe gleich kräftig und fruchtbringend, wie seinem ersten, auch seinem zweiten Vierteljahrhundert entgegenwachsen möge!

Die festliche Aufführung des „Erfurt'schen" Vereins fand am 15. October früh 9 Uhr in der Kaufmännerkirche, unter der Direction des verdienstvollen Musikdirectors Herrn *Ketschau* Statt. Nach einem für die Feier des Tages berechneten Choralgesange nach der Melodie: „Ich hab mein' Sach' Gott heimgestellt" wurde in sehr würdiger Weise und gut vertreten durch Chor- und Solostimmen, so wie durch das Orchester, *Spohr's* herrliches Meisterwerk „Das Vater unser" von *Mahlmann* gegeben, — eine Composition, die uns, so oft wir sie hörten, stets auf das Tiefste ergriffen und mit der innigsten

Hochachtung gegen ihren verehrungswürdigen Schöpfer erfüllt hat, dessen hoher Genius und Meisterschaft sich in ihr so reich und herrlich beurkundet. Schon in diesem seinen Werke steht *Spohr*, unseres Erachtens, eben so gross, eigenthümlich und herrlich in seiner Weise da, wie *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *M. v. Weber* in der ihrigen. Er ist die letzte von den grossen, wahrhaft hervorragenden und völlig in sich abgeschlossenen Individualitäten, welche einer ewig denkwürdigen Epoche der deutschen Musik angehören, und es ist in der That ein nicht geringer Grad von Verkehrtheit und Verblendung dazu erforderlich, wenn man, wie es neuerdings öfter der Fall gewesen, neben anderen jüngeren und durchaus nicht ebenbürtigen Talenten, einen in seiner Art ganz einzig dastehenden, eine hohe, edle Kunstrichtung in höchster Vollendung repräsentirenden Tondichter theils zu verkleinern sucht, theils geflissentlich in den Schatten stellt. Es gereicht wenigstens in unseren Augen dem Erfurt'schen Vereine zum grossen Verdienste, jenes Werk des grossen unsterblichen Meisters, das, wie es scheint, fast völlig vergessene, auf's Neue an's Licht gezogen zu haben. Wo man dasselbe noch nicht kennt, möge man es ja so bald als möglich zur Aufführung bringen. Man kann sich von demselben nicht nur den edelsten, reinsten und nachhaltigsten Kunstgenuss, sondern auch die reichste Belebung und Erhebung des Gemüths versprechen. Dr. *Kfn.*

Cassel, im October 1844. Am 10. September d. J. trat in der *Bellini*'schen Oper „Romeo und Julie" Fräul. *Fricke* vom Stadttheater zu Riga als Romeo auf. Der eben nicht sehr bedeutende Erfolg, welchen dieses erste Debut mit sich führte, hatte seinen Grund nicht sowohl in der Mangelhaftigkeit der Darstellung, als in der ungeeigneten Wahl der Rolle, indem wir daraus deutlich zu entnehmen vermochten, dass die Sängerin, davon abgesehen, dass sie ihre Stimmmittel gegenwärtig weder richtig, noch geschickt genug zu verwenden weiss, nicht einmal den Character ihrer Stimme so weit erforscht hat, um derselben den geeigneten Wirkungskreis anzuweisen. In dem Tonumfange, innerhalb dessen sich die Partie des Romeo bewegt, hat die Stimme des Fräul. *Fricke* einen sehr jungen, fast möchten wir sagen: kindlichen Klang, der uns zur Erfüllung eines grossen Raumes nicht stark und gerundet genug erscheint. Diese Mängel der Stimme würden ohne Zweifel in vielen anderen Partieen nicht in den nämlichen Maasse hervorgetreten sein, weil — dem Klange nach zu urtheilen — die Stimme ohne Grund in eine tiefere Tonlage gesenkt ist, als ihr die Natur angewiesen hat. Nicht sowohl einem Mangel an Gehör, als vielmehr der Jugend ihrer Stimme und ausserdem der nicht vollkommen richtigen Behandlungsweise derselben dürfen wir wohl ein mehrmaliges Abweichen der jungen Künstlerin von der reinen Intonation beimessen. Uebrigens war die Aussprache im Gesang im Ganzen deutlich und die Tonverbindung innerhalb des erwähnten geringen Umfangs im Allgemeinen gut, nur eine tiefere Auffassung der Rolle wäre zu wünschen gewesen. Weit mehr befriedigten uns in dieser Hinsicht Fräul. *Eder* (Julie) und Herr *Derska* (Tybalt), und zwar vorzugsweise im ersten Acte. Was die Darstellung der grossen Scene des dritten Acts von Fräul. *Eder* anlangt, so dürfen wir nicht unerwähnt lassen, dass die Sängerin wieder einmal, nach ihrer gewohnten Weise, in ungewöhnlichem Grade outrirte. Wir können derartige Uebertreibungen, welche zunächst aus einer unwiderstehlichen — ja wir glauben sogar — bisweilen unwillkürlichen Neigung zum Beben und Ueberziehen der Töne entstehen, niemals gutheissen, weil die oben erwähnten Manieren, wenn sie gleich sehr geeignet scheinen, den leicht entzündlichen Enthusiasmus des Beifall gebenden Parterrepublicums hervorzurufen, dennoch, in solchem Maasse angewendet, unschön und somit der ästhetisch musikalischen Darstellung hinderlich sind. Dessenungeachtet haben sie, deren relativen Werth wir bei richtiger und mässiger Anwendung durchaus nicht verkennen mögen, in den Kreisen unserer Dilettanten vielen Anklang gefunden, und werden täglich bis zum Ueberdruss angewandt, und zwar zunächst nur deshalb, weil sie von einigen Opernsängern ausgegangen sind und in Folge dessen nicht allein für gut, sondern auch für schön, ja wohl gar für jedem, auch dem schwächsten Gefühlsausdruck angemessen gehalten werden. Die nächste Folge einer solchen maass- und ziellosen Anwendung dieser Manier ist die, dass die jungen gesunden Stimmen, anstatt an Kraft und Helligkeit des Klanges zu gewinnen, schwach, dumpf und kränklich werden, und somit gar nicht in der schönsten, von jeglichem Drucke befreiten, regelrechten Klangform zu Gehör kommen können. Möchte man doch recht bald von der erwähnten verderblichen Neigung zu der Gesangweise zurückkehren, durch welche das Stimmorgan in den Jahren, in welchen der Sänger an physischer Kraft zunimmt, nur gewinnen, aber nicht verlieren kann. — Zum zweiten Debut hatte Fräul. *Fricke* die Rosa in „Des Adlers Horst" von *Gläser* gewählt. In Hinsicht auf den Character ihrer Stimme können wir diese Wahl als eine angemessene bezeichnen. Wenn auch gerade nicht namhafte Vorzüge der Sängerin bei dieser Leistung an's Licht traten, so war dieselbe doch von einem günstigeren Erfolge, als die erstere begleitet. Lobenswerthe Anerkennung verdiente diesmal das bisweilen sorgsame Spiel der jungen Künstlerin, nur hätte sie in einigen Ensemblesätzen über das Spiel den Gesang nicht vernachlässigen dürfen. Wir zweifeln keineswegs daran, dass die künftigen Leistungen des Fräul. *Fricke* bei fortgesetztem Fleiss und echt künstlerischem Streben immer schätzbarer werden, während sich die gegenwärtigen noch nicht über das Niveau des Gewöhnlichen erheben. Was die Ausführung der übrigen Gesangpartieen dieser Oper betrifft, so ist dieselbe den gegenwärtigen Kräften unseres Sängerpersonals vollkommen angemessen, und war daher die befriedigende Darstellung des Werkes im Voraus zu erwarten. Die Besetzung war folgende: Richard, Herr *Biberhofer*; Renner, Herr *Birnbaum*; Veronica, Frau *Schaub*; Anton, Herr *Hädrich*; Marie, Fräul. *Miller*; Cassian, Herr *Derska*; Lazarus, Herr *Häser*.

Am 6. October ging *Lortzing's* komische Oper „Der Wildschütz" hier zum ersten Mal in Scene. Den Erwartungen, welche wir an dies neueste Werk des Componisten von „Czaar und Zimmermann" machten, ist

durch dasselbe auf das Vollkommenste entsprochen worden. Dasselbe gehört zu der Gattung der Spieloperu, in welchem in der Regel wenig ausgeführtere Sologesangpiecen, dagegen aber mehr Ensemblestücke vorkommen. Dass letztere auch in diesem Werke des um die komische Oper verdienten Componisten wieder eben so gut angelegt, als ausgeführt, insbesondere scenisch gut gedacht, leicht an einander gereiht und überhaupt mit vielem Geschicke componirt sein würden, durften wir schon im Voraus erwarten. Wenn wir indess auch keines der erwähnten mehrstimmigen Gesangstücke dieser Oper entbehren möchten, so würde es nach unserer Meinung dennoch dem ganzen Werke zum Vortheile gereicht haben, wenn dasselbe mit einigen Solopiecen mehr geziert worden wäre, für welche sich das grössere Publicum wohl überall zunächst interessirt. *Lortzing* erwirbt sich ein nicht geringes Verdienst um die Musik, insbesondere der Oper, indem er das musikalisch Höhere, Vollendetere — aber auch Complicirtere — auf die möglichst fassliche Weise, insbesondere nach dem Vorbilde *Mozart's*, dem grösserem Publicum zugänglich macht, dessen musikalischer Geschmack durch die italienisch süsslichen und französisch coquetten Melodieen der Oper des Tages sehr gelitten zu haben scheint. Nicht nach musikalischen Rhapsodien, mit welchen sich viele neueren Tonsetzer begnügen, sondern nach ausgeführteren, vollendeteren modulatorischen Formen strebt *Lortzing* auch in den meisten Nummern dieser Oper. Und nach der Erfahrung aller Zeiten ist gerade diese letzte Eigenschaft der Tonstücke allein geeignet, für dieselben nicht nur dem Kenner, sondern auch dem Laien dauerndes Interesse einzuflössen, ohne dass sich letzterer des Grundes jemals bewusst wird, nur ist für ihn die Wirkung solcher Musik niemals — oder doch nur selten — eine schlagende, sondern stets eine allmälig zunehmende. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass bei wiederholten Aufführungen des Werkes die Theilnahme dafür sich immer mehr steigern werde, wenn gleich die erste Aufführung sich schon einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte. Lebhafte Theilnahme erhielt im ersten Acte: das Lied mit Chor „A B C D," der Jägerchor, in dem Finale das Lied für Sopran „Bin ein schlichtes Kind vom Lande"; im zweiten Acte: das Duett für Sopran (Baronin) und Tenor (Baron), die Arie des Baculus „Fünftausend Thaler"; im dritten Acte: die Arie des Grafen, in dem Finale das Vocalquartett und der Chor der Schuljugend „O du, der du die Tugend selber bist." Der letztere brachte stürmischen Beifall hervor und wurde da Capo verlangt. Herr *Birnbaum* (Baculus) wurde gerufen. Obwohl wir die erste Darstellung des Werkes als eine in den meisten Stücken gelungene zu bezeichnen haben, so leugnen wir dennoch nicht, dass wir manches Einzelne besser ausgeführt erwartet hätten. Um nur eines Umstandes zu erwähnen, den wir als mangelhaft bezeichnen müssen, gestehen wir, dass wir im Gesangvortrage der weiblichen Stimmen nicht jederzeit befriedigende Deutlichkeit der Aussprache, gepaart mit wohlthuendem Colorit des Tonklanges, wahrgenommen haben. Namentlich trifft dieser Vorwurf die Damen *Schaub* (Gräfin) und *Miller* (Gretchen). Wenn auch der Vortrag von parlanten Sätzen in schneller Bewegung dem Organe der weiblichen Stimmen — vornämlich in der höheren Tonlage — ungleich mehr Schwierigkeiten, als dem der männlichen darbietet, so ist doch deren Ueberwindung bei angestrengtem Fleisse möglich, und darum dürfen wir gewiss die Beseitigung dieses in der That störenden Mangels dringend empfehlen. Die übrigen Partieen waren folgendermaassen besetzt: Graf von Eberbach — Herr *Biberhofer*; Baron Kronthal — Herr *Derska*; Baronin Freimann — Fräul. *Eder*; Nanette — Fräul. *Gerlach*; Pancratius — Herr *Häser*.

Am 11. gab der Pianofortevirtuos *Rudolph Willmers* aus Copenhagen im Hoftheater ein Concert, in welchem er folgende Werke von seiner eigenen Composition vortrug: „Ein Sommertag in Norwegen," „La Melancolie," Fantasie über das Thema von *Prume*, und das musikalische Tonbild „Sehnsucht am Meere," ferner: „Dänisches Nationallied," „Serenata erotica für die linke Hand allein," „Tarantella giocosa" und die „Grande Fantaisie-Caprice sur l'invitation de danse de Weber." Der Pianist entwickelte bei der Production der hier genannten Piecen manche schätzenswerthe Eigenschaft. Sein Vortrag zeichnete sich nicht nur durch Festigkeit, Klangfülle und Vollgriffigkeit, sondern auch durch Mannichfaltigkeit der Schattirung und Zartheit des Ausdrucks sehr vortheilhaft aus. Wir haben bei ihm niemals eine Ueberbietung der Natur seines Instrumentes wahrgenommen, und daher ist sein Spiel mehr einnehmend, als ergreifend, und wenn auch niemals überraschend und blendend, doch angenehm anregend und bisweilen sehr gemüthreich. Diese rühmlichen Eigenschaften, welche der geschätzte Virtuos wohl zum Theil dem wohlthätigen Einflusse seiner ehemaligen Lehrer, des unvergesslichen *Hummel* und des hochgeachteten *Fr. Schneider*, verdanken mag, würden indess unserer Meinung nach den Zuhörer in noch höherem Grade zu fesseln im Stande gewesen sein, wenn die zur Production gelangten Tonstücke selbst mehr Abwechselung in Hinsicht auf Form und Inhalt geboten hätten. In den oben angeführten Compositionen fanden wir meist Tonsätze in der Gestalt von sogenannten Liedern ohne Worte, nur das eine Mal mehr, das andere Mal weniger ausgeführt, in welchen die Gesangstellen fast ausschliesslich von Accordpassagen umspielt werden. Die Beschaffenheit des Pianoforte's, der Harfe und mancher anderen Instrumente machen freilich das häufigere Erscheinen derartiger Begleitungsfiguren zulässig, aber es geschieht in dieser Hinsicht in unseren Tagen von vielen Claviercomponisten und Claviervirtuosen viel mehr, als gut ist. Ihre mit rapidester Schnelligkeit auszuführenden Tonverbindungen sind oft nur dem Schema nach melodisch reich und mannichfaltig, dagegen wirklich durchsichtig und ermüdend einförmig. Selbst der anziehendste und insbesondere nuancirteste Vortrag reicht nicht hin, die Einförmigkeit der aus solch durchsichtigen Begleitungsfiguren gebildeten Passagen zu verdecken. Ausserdem mögen wir bei dieser Gelegenheit eines Umstandes erwähnen, der selbst auf das gewählteste Concertauditorium einen nachtheiligen Einfluss ausübt. Ganz abgesehen von dem höheren oder geringeren Kunstwerthe eines Clavierconcertstückes, mindert sich sogar schon beim ersten Anhören desselben das Interesse des Zuhörers, wenn er der-

auf angewiesen ist, fast einen ganzen Abend hindurch sein Ohr den Klängen des Pianoforte's zu leihen, was auch in dem eben nicht sehr zahlreich besuchten Concerte des Herrn *Willmers* der Fall war. Die erste von den oben angeführten Compositionen war das einzige Concertstück mit Orchesterbegleitung, welches der geschätzte Virtuos vortrug. Wir erachten es für wünschenswerth, dass die Pianisten in Zukunft von dem Vorhaben abstehen mögen, ihre Concerte fast allein zu geben, zumal wenn sie ein grosses, von dem Klange eines Flügels nicht überall genügend auszufüllendes Local zur Concertaufführung wählen. Der Klangreiz eines guten Soloinstrumentes wird nach unserer Meinung bei der dem Flügel jetzt gegebenen Kraft und Fülle des Tones durch eine von dem Componisten eben sowohl schön gedachte, als auch von den Ripienisten discret und geschmackvoll ausgeführte Orchesterbegleitung, wie denn auch noch mehr durch das Einschieben von angemessenen Tuttisätzen um ein Bedeutendes erhöht. Wir unseres Theils wurden darum eben so sehr, als durch die Production des Herrn *Willmers*, auch überdies noch durch die befriedigende Aufführung der Orchesterstücke erfreut, welche in diesem Concerte zu Gehör kamen. Dieselben bestanden aus der Ouverture zu Egmont von *Beethoven*, der Ouverture zum Wasserträger von *Cherubini*, und einer Arie für Sopran mit obligater Violine von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Löw*. Der Vortrag der Sängerin war im Allgemeinen sehr lobenswerth und zeichnete sich insbesondere durch einzelne geschmackvolle Schattirungen vortheilhaft aus. Herr *Derska* hat sich schon durch die Wahl zweier von ihm zum Vortrage genommenen Lieder von *Franz Schubert* — nämlich der Hymne an die Jungfrau („Ave Maria") und des Ständchens („Leise flehen meine Lieder") — den Dank der Musikfreunde, um so mehr aber durch die schöne Ausführung der vortrefflichen Compositionen die allgemeinste und beifälligste Anerkennung erworben. — Bei der Veranstaltung eines zweiten Concertes am 21. hatte Herr *Willmers* nicht allein eine erfreulichere Auswahl der Pianofortecompositionen getroffen, sondern auch für mehr Abwechselung gesorgt. Die von dem Concertgeber zu Gehör gebrachten Tonstücke waren: das „Pianoforteconcert mit Orchesterbegleitung in Es dur" von *Beethoven*, und sodann von seiner eigenen Composition für Pianoforte allein: die „Serenata erotica für die linke Hand allein" (zum zweiten Male), Fantasie über Thema's aus Lucrezia Borgia und Lucia di Lammermoor, die Etude „La pompa di festa," das für Pianoforte übertragene Finalquintett aus Lucia di Lammermoor, die Etude „Les hirondelles" und die Fantasie über Thema's aus Robert le Diable. Was die hier genannten Compositionen des Herrn *Willmers* anlangt, so geben wir im Allgemeinen den kleineren vor den erwähnten Fantasieen den Vorzug, obschon auch diese manches Interessante und vornämlich Kunstreiche enthalten. Den Vortrag eines jeden der hier angeführten Concertstücke haben wir mit seltenem Interesse verfolgt und dürfen denselben als höchst gelungen und mit Rücksicht auf die mannichfache Schattirung des Tonklanges als künstlerisch vollendet bezeichnen. Wahre Freude gewährt es uns, in Hinsicht auf die Ausführung des *Beethoven*'schen Concertes dem Orchester eine in gleichem Grade lobende Anerkennung zollen zu können. Diese Production war eine wahrhaft ausgezeichnete. Doch auch die beiden Ouverturen — zur Oper „Der Berggeist" von *Spohr*, und die zu „Fidelio" (die kleine in Edur) von *Beethoven*, — welche die beiden Abtheilungen des Concertes eröffneten, wurden sehr sorgfältig executirt. Ausserdem hörten wir zwischen den Vorträgen des Herrn *Willmers* das Lied „Die Zigeunerin" von *A. Fesca*, gesungen von Fräul. *Eder*, *Spohr's* Potpourri für die Violine über Thema's aus „Jessonda," gespielt von Herrn *J. Bott*, und zwei Quartette für Männerstimmen von *Häser*, gesungen von den Herren *Derska*, *Kühn*, *Häser* und *Föppel*. Auch die Ausführung der hier erwähnten Zwischennummern war eine recht dankenswerthe; am Vortheilhaftesten zeichnete sich Herr *J. Bott* durch sein Violinspiel aus. *O. K.*

Leipzig, den 26. November 1844. Herr *Mortier de Fontaine* aus Paris, über dessen treffliches Clavierspiel vor Kurzem schon in d. Bl. berichtet wurde, veranstaltete Mittwoch, den 20. d. M., eine musikalische Soirée im Gewandhause.

Die von ihm selbst darin vorgetragenen Musikstücke gaben ihm wiederum Gelegenheit, zu zeigen, dass er beiden Richtungen, der classischen und modernen, mit gleichem Eifer und anhaltendem Studium gefolgt ist und in jeder Beziehung einen ehrenvollen Platz unter den jetzigen Clavierspielern einnimmt. In der Ausführung solcher Sachen, die dem neueren Zeitgeschmacke huldigen, ist er zwar nicht frei von einer gewissen Coquetterie des Vortrages; allein das wird ja nun einmal, und nicht mit Unrecht, dabei verlangt; was auf Effect im Salon berechnet ist, muss auch den Intentionen der Salonversammlung, Amusement und Staunen über fast Unmögliches, entsprechend vorgeführt werden, und es wird sicherlich Niemandem einfallen, eine *Thalberg*'sche Etude oder Caprice, eine *Liszt*'sche sogenannte Fantasie u. s. w. mit der ruhigen Würde, dem besonnenen, heiligen Ernste vorgetragen hören zu wollen, den z. B. eine *Bach*'sche Fuge bedingt. Das aber gereicht eben Herrn *Mortier de Fontaine* zum Ruhme, dass er Beides, den Ernst und die Tiefe des Gefühls, wie jene Coquetterie, zu ihrer Zeit und am rechten Orte wiederzugeben vermag, ohne durch dieses Doppelwesen eine oder die andere Seite seiner Leistungen in den Schatten zu stellen. So spielte er (mit Herrn Concertmeister *David* und Herrn *Grabau*) das *Hummel*'sche Es dur-Trio — welches aus einer Zeit stammt, wo die eben erwähnten Richtungen sich noch nicht so entschieden trennten, und das daher, bei manchen Vorzügen, doch ein Mittelding zwischen solider Erfindung und halbmodernen, nicht viel sagenden Bravourgängen ist und bleibt — rund und ansprechend, das Präludium und die herrliche fünfstimmige Fuge aus dem zweiten Theile des *Bach*'schen wohltemperirten Claviers aber geistreich und mit seltener Ruhe und Sicherheit. Das kleine anmuthige Salonstück eigener Composition „Le papillon," das mit seiner heiteren Unruhe das flüchtige Schwärmen des Schmetterlings treu schildert, und die bekannte Etude von *Thalberg* aus Amoll, mit deren Vortrag bereits frü-

her hier wie anderwärts der Componist selbst Furore machte, obgleich sie eigentlich in musikalischer Beziehung nicht das geringste Interesse einzuflössen im Stande ist, wurden von Herrn *Mortier de Fontaine* mit ausserordentlicher Nettigkeit und Bravour executirt. In grosser Vollendung hörten wir sodann von dem Concertgeber und Herrn *Ernst* drei von den reizenden „Pensées fugitives," die der Letztere mit dem talentvollen *Steph. Heller* in Paris zusammen componirt hat, und die bekannter zu werden verdienen, als sie es sein mögen. In der letzten Nummer des Programms endlich, Introduction und Rondo eigener Composition, leistete Herr *Mortier de Fontaine* fast Unglaubliches durch meisterhafte Ueberwindung der beinahe zu sehr gehäuften Schwierigkeiten.

Herr *Ernst* erfreute uns durch den Vortrag seiner „Elegie," in welcher er die Violine wieder so wunderbar schön singen und sprechen liess, dass die Zuhörer tief ergriffen werden mussten. Zwischen den Intrumentalsoli's trugen Mad. *Mortier de Fontaine* und der Tenorist Herr *Widemann* einige Gesangstücke vor. Erstere sang die Arie des Malcolm aus La Donna del Lago von *Rossini*, eine unbedeutende Romanze von *Labarre* „La pauvre négresse," und Barcarole von *Franz Schubert* (eine französische Uebersetzung des Liedes in As moll „Auf dem Wasser zu singen"); sie war gerade sehr gut bei Stimme, oder vielleicht machte es die einfache Pianofortebegleitung, dass die von uns früher erwähnte Ungleichheit ihrer Töne fast gar nicht bemerkbar wurde; es scheint in der That, als wenn nur eine übermässige Anstrengung ihrer Stimme in den höheren Tönen, zu der sie wohl die starke Orchesterbegleitung verleiten mag, jene Ungleichheit erzeugt. Wir gestehen gern, dass ihre Leistungen an diesem Abende uns weit vorzüglicher erschienen sind, als die in den beiden Abonnementconcerten, in denen sie bisher auftrat. Von Herrn *Widemann* wurde correct und mit schöner Stimme eine Nummer aus den Soirées musicales von *Rossini* und ein uns unbekanntes Lied vorgetragen.

Das Concert war nur wenig besucht, aber der Beifall, den sich Herr *Mortier de Fontaine* erwarb, darum nicht minder stark und lebhaft, indem alle Zuhörer ihre Befriedigung laut zu erkennen gaben. —

Am gestrigen Abend, Montag, den 25. November, fand, ebenfalls im hiesigen Gewandhause, das alljährliche Concert zum Besten des Pensionsfonds für arme und kranke Mitglieder unseres Orchesters Statt. Der gute Zweck dieses Concerts wird von unserem Publicum stets gern und theilnehmend gefördert, und bereits ist, wie wir mit Freuden vernommen haben, der erwähnte Fonds zu einer nicht unansehnlichen Höhe angewachsen, so dass von dessen Zinsen schon manchem verarmten oder erkrankten einheimischen Musiker dankenswerthe Unterstützungen haben verabreicht werden können. Auch diesmal war die betreffende Musikaufführung zahlreich, wenn auch nicht so zahlreich, wie in den letzten Jahren (wovon der Grund nur in zufälligen Umständen liegen mag) besucht. Das Programm bot eine reiche Auswahl interessanter Musikstücke dar: Ouverture zur Oper: Fierabras, von *Franz Schubert* (Manuscript). — Scene und Arie aus der Oper: Der Freischütz, von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*, erster Sängerin am hiesigen Stadttheater. — G moll-Concert für Pianoforte von *Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Mortier de Fontaine*. — Arie aus der Oper: Der Freischütz, von *C. M. v. Weber*, gesungen von Herrn *Kindermann*, Bassisten am hiesigen Stadttheater. — Concertouverture von *N. W. Gade* (D dur, neu, Manuscript). — Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Mayer*. — Concertante für vier Violinen mit Orchester von *L. Maurer*, vorgetragen von den Herren *H. W. Ernst*, *Antonio Bazzini*, *Jos. Joachim* und Concertmeister *David*. —

Des für die Tonkunst zu früh heimgegangenen *Franz Schubert* seltene Begabung zeigt sich wieder deutlich in der so eben erwähnten Ouverture. Zwar findet sich noch manches Unfertige, wenn wir so sagen dürfen, manches Eckige und Unvollständige darin, was uns die letzte Feile des Meisters vermissen lässt; aber das kann uns den Genuss nicht schmälern, den das Werk in seiner urkräftigen Gestalt bietet; wir lieben an einem solchen gewaltigen Genius die herumsprühenden Funken, welche blitzen, ohne zu schrecken, und zünden, ohne zu verletzen. Mancher Musiker wird vielleicht den Kopf bedenklich schütteln, wenn wir ihm beispielsweise referiren, die genannte Ouverture beginne mit einem Tremolo der Saiteninstrumente in Fis moll, und nach einer nicht langen Introduction trete das Allegro in F dur ein, und in der letzteren Tonart, abwechselnd mit F moll, sei das ganze Musikstück bis zum Ende fortgeführt. Accordfolgen, Ausweichungen, Harmonieen finden sich darin, die nicht wenig frappiren. Aber über das Ganze ist ein solch' erhabener versöhnender Geist ausgegossen, dass das Bizarre verschwindet und dem Zuhörer eine Befriedigung zurückbleibt, die nur den Wunsch erzeugt, durch wiederholtes Hören das Werk tiefer zu durchschauen. Ob und wie weit *Schubert* die Oper, zu der diese Ouverture gehört, vollendet hat und ob jene in seinem Nachlasse ebenfalls aufgefunden worden ist, weiss Referent nicht; ist dies aber der Fall und hat den Meister bei deren Composition derselbe Genius geleitet, der ihm bei der Ouverture zur Seite stand, so verdiente Derjenige gewiss grossen Dank, der auch sie dem Publicum zugänglich machte. —

Wenn auch nicht ganz einverstanden damit, dass die an sich herrliche Arie der Agathe aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" uns abermals, — wie uns bedünken will, zu oft, — vorgeführt wurde, da noch andere Arien nicht schwer zu finden sein dürften, welche neben gleichem musikalischen Werthe der Sängerin nicht minder günstige Gelegenheit geben, sich dem Publicum in vortheilhaftem Lichte zu zeigen, können wir doch nicht umhin, den Vortrag derselben durch Fräul. *Mayer* als einen sehr gelungenen zu bezeichnen. Namentlich sang dieselbe den Anfang der Arie und das Gebet so schön und mit so innigem Gefühle, dass sie unbedingt keine Vergleichung mit anderen Künstlerinnen zu scheuen nöthig hat, die diese Partie vortrugen. Nur weil wir von der trefflichen Kunstbildung und dem gediegenen Streben des Fräul. *Mayer* wahrhaft überzeugt sind, können und mögen wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass sie sich vor einem Uebertreiben der Leidenschaftlichkeit in

einzelnen Stellen hüten möge. Die freudige Ungeduld, mit welcher Agathe ihrem Geliebten entgegeneilt, ist die Folge neu erwachter Hoffnung, nicht aber einer heroischen Begeisterung. Den Ausdruck, welchen Fräul. *Mayer* in den letzten Theil der Arie legte, und das sehr übereilte Tempo liessen mehr die letztere, als den sonst passiv gehaltenen Character der bescheidenen Agathe erkennen. Und die Doppelverzierung bei den Worten: „Süss entzückt entgegen ihm," die an sich weder geschmackvoll noch schön war, machte einen nicht angenehmen Eindruck. Doch das kann das Verdienst nicht beeinträchtigen, welches sich Fräul. *Mayer* durch ihren Gesang erworben hat. Mit lebhaftem Applause wurde sie gleich bei ihrem Auftreten bewillkommnet und gleicher Beifall wurde ihr nach der Arie sowohl, als nach zwei von ihr gesungenen Liedern von *Fr. Schubert*: „Des Müllers Blumen" und „Die böse Farbe," aus den Müllerliedern von *Wilhelm Müller*, zu Theil. —

Ueber des Herrn *Mortier de Fontaine* ausgezeichneten Vortrag des schönen, immer von Neuem entzückenden Gmoll-Concertes von *Mendelssohn* berichteten wir schon bei Besprechung des fünften diesjährigen Abonnementconcerts, und bemerken daher nur, dass er dasselbe, wenn er auch diesmal nicht so gut disponirt zu sein sein schien, doch sehr schön, mit Geist und Leben, spielte.

Für Herrn *Widemann*, den ersten Tenoristen des Theaters, welcher durch Unwohlsein verhindert wurde zu singen, war Herr *Rindermann* eingetreten. Derselbe hatte sich eine Arie gewählt, die nach unserem Dafürhalten keineswegs für das Concert passt, die des Caspar im Freischütz: „Schweig', damit dich Niemand warnt"; überdies bietet sie dem Sänger zu wenig Gelegenheit, seine Stimme zu zeigen, und deshalb konnte auch der Eindruck derselben nicht der sein, welchen Herr *Rindermann* bei einer anderen Wahl mit seinen herrlichen Gesangmitteln erreicht haben würde. —

Der Dirigent unserer Abonnementconcerte, Herr *Niels W. Gade*, dessen reichem Talente nach nunmehr erfolgter Veröffentlichung seiner beiden Symphonieen gewiss auch in weiteren Kreisen die verdiente Anerkennung zu Theil werden wird, hat in der bezeichneten Concertouverture abermals ein Musikstück von origineller Erfindung und voll der reizendsten Züge geliefert. Die ein entschieden neues Gepräge tragenden Motive, die eigenthümliche Behandlung derselben, erschweren natürlich ein Urtheil über das Werk nach nur einmaligem Hören desselben; deshalb beschränkt sich Referent hier auf diese Andeutungen, und ist überzeugt, dass ihm die Ouverture bei wiederholter Aufführung klarer werden, und eine gewisse Monotonie der Färbung, ein Mangel an melodischen Lichteffecten immer mehr verschwinden wird, die ihn der erste Eindruck hat wahrnehmen lassen. Jedenfalls ist diese Composition abermals eine dankenswerthe Gabe des jungen strebenden Künstlers, welche öfter zu hören sicherlich allen Musikfreunden zu grosser Freude gereichen wird.

Den Schluss des Concerts bildete das bekannte Concertante für vier Violinen von *L. Maurer*. Wohl nicht leicht mag dasselbe von solchen ausgezeichneten Kräften zusammen und in solcher Vollkommenheit executirt worden sein, wie es diesmal der Fall war. Künstler, wie *Ernst*, *Bazzini*, *David* und den talentvollen jungen *Joachim*, zu *einem* Zwecke vereinigt zu sehen, zu beobachten, wie Einer in Ton und Behandlung der gleichen Instrumente den Anderen zu überbieten strebt, und doch Alle, wo es ein Ensemble gilt, ihr individuelles Wesen dem Totaleffecte unterordnen, das gewährt ein seltenes und grosses Interesse. Das Zusammenspiel war fürwahr meisterhaft; es war, als ob *ein* Instrument, *ein* Bogenstrich die vollen Accorde erklingen lasse, und bei dem abwechselnden Hervortreten der einen oder der anderen Geige fesselte den Hörer nicht minder die jedem der vier Spieler inwohnende Eigenthümlichkeit des Tones und der Auffassung, als die vollendete Abrundung des Ganzen. Gegen das Ende des Stücks riss namentlich eine kunstvolle Cadenz, welche jeder Violine Gelegenheit gab, in ihrer Weise sich allein geltend zu machen, das Publicum zu stürmischem Beifalle hin. *L. R.*

Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Beider Sicilien.

Palermo. Gute Hoffnung für nächsten Herbst und Carneval! Die Impresa des Teatro Carolino hat folgende Gesellschaft: Principe Valdica, Marchese di S. Leonardo, Cavaliere Ansaldi, Don Emilio Arcuri, D. Rosario Scaduti und D. Simone Bonano. Bereits wurden durch den Chargé d'Affaires Gaetano Corelli folgende Virtuosi assoluti und nicht assoluti zu Mailand engagirt: die Prime Donne serie Streponi und Abbadia, die Prima Donna buffa Tizzoni, die Tenore Milesi und Fedor (Becker, ein Russe), Bariton Gnone, Basso comico und serio Catalano und noch ein anderer Bassist, Summa Summarum: fertige und nicht fertige Sänger; die männlichen die besseren.

Messina. Herr Salvatore Miller, von hier gebürtig, fand als Caidamà in Donizetti's Furioso starke Aufmunterung; die Titelrolle selbst gab Bassist Varvaro. Die Prima Donna Quattrocchi (Vieraugen, welch ein Name!) hat blos eine angenehme Stimme, und Tenor Variole transeat.

Altamura (in der Terra di Bari). Mercadante, der seit seiner Kindheit diese seine reiche Vaterstadt nicht mehr gesehen, wurde vom hiesigen Syndicus, Don Tommaso Melodia (abermals ein sonderbarer Name, die überhaupt in Italien auch bei den Orten nicht selten sind) eingeladen, sowohl den 15. als 16. August (Mariae Himmelfahrt und Santa Irene, hiesige Schutzpatronin) mit seiner Musik zu feiern. Er kam also eigens aus Neapel hierher, und an den beiden Tagen wurden zwei Ouvertures, zwei Messen, zwei Tantum ergo, zwei Salve Regina und ein eigener für die heilige Irene componirter Inno von ihm aufgeführt. Mercadante, der diese Stadt als Waise verlassen, wurde bei dieser Gelegenheit mit grossem Jubel aufgenommen.

Neapel (Teatro San Carlo) = tacet.

(Teatro Fondo.) Von den wiederholten älteren Opern wurden Fioravanti's Cantatrici Villane am Meisten gegeben, nicht etwa weil die dermalige Hauptsängerzierde Neapels, die Bishop (!), und der brave Buffo Casacia in

ihnen sangen, sondern weil die Musik an und für sich ergötzte. In Donizetti's Roberto d'Evreux war die Bishop ganz und gar nicht für die Rolle der Elisabetta geeignet. Im Elisir d'amore ging es etwas besser. Die vorigen Jahr vom Maestro Fodale zu Palermo componirte Matilde di Monforte machte hier Fiasco. Noch gab man die Gemma di Vergy, den Coscritto, sodann Acte und Stücke der einen und der anderen Oper mit einander — wie gewöhnlich.

(Teatro Nuovo.) Von den älteren Opern wurden zwei sehr langweilige: Bellini's Puritani und Don Desiderio vom Principe Poniatowsky, jede gegen achtzehn Male (!), wiederholt, sehr wenig Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, Linda u. s. w. Neu waren: 1) *La Campana savojarda* vom Maestro *Giaquinto*, eine schrecklich lange und schrecklich lärmende Opera buffa, die auch, weil die Partitur der Impresa geschenkt wurde, zum Lohn einigen Beifall erhielt. 2) *Lo Zio Battista*, vom Maestro *Fortunato Rayentroph* (aus Neapel, soll von ursprünglich holländischen Aeltern sein), eine Opera commerciale, in der es sich von Wechseln, Schulden, Bezahlungen, Vorladungen, Processen u. s. w. handelt. Der Maestro wollte diesen Gegenstand allzugelehrt behandeln, und machte einen gelehrten Fiasco; blos zwei Duetten hatten einigen Applaus. 3) *Donizetti*, welcher den Sommer hier zubrachte und dem es nichts weniger als schwer fällt, eine Oper aus dem Stegreife zu schreiben, hat seine hier einst componirte und zugleich gedichtete Operette *Betly* zur Oper in zwei Acten umgeschaffen, versteht sich: auch von ihm selbst gedichtet. Die Aufnahme des weit und breit bekannten Mannes und dieser Umarbeitung war hypersuperlativ glänzend.

Dass übrigens dies Theater, erster und Hauptgründer der Opernpastete, stets fortfährt, sie bestens zu raffiniren, ist überflüssig zu erinnern. Von den bekannten Sängern, die in Neapel überhaupt nicht so schnell, als anderwärts in Italien, wechseln, war hier die Rebussini noch immer die beliebteste.

(Teatro Fenice.) Dies unbedeutendste Operntheater in Neapel, das seit Kurzem, oder vielmehr seitdem die Oper in diesen Jahren ihren höchsten Glanzpunct erreicht hat, ebenfalls mit Opern prangt, hat unter Anderem Donizetti's Linda am Meisten, überdies 2, sage zwei neue Opern aufgetischt: *L'Assedio di Constantina* vom Maestro *Brancaccio*. Man denke sich die Maske Pulcinella in Algier, eine Schlacht und Belagerung in diesem Theaterchen! Hier hat die Musik nicht nur gefallen, sondern auch, wie der hiesige Omnibus sagt: *il sommo Donizetti presente l'ha gradita* (der zugegengewesene allerhöchste Donizetti hat sie genehmigt). — *Mis Baba*, Opera buffa del Maestro *Beaupuis*, hat einen Fiasco nach Hause getragen.

Kirchenstaat.

Fermo. Der so sehr gewünschte Nabucodonosor von Verdi hat sich endlich hierher verirrt. Die Cazzani mit hübscher Sopranstimme und guter Gesangmethode drang in den Ensembliestücken mit magischer Kraft durch. Constantini (Titelrolle) war nach ihr der Held des Stückes. Bassist Tozzoli gab den Zaccaria leidlich, Tenor Dei und die Biondi wirkten zur besten Aufnahme der Oper mit. Bellini's Puritani, worin Tenor Solieri sang, trugen einen zweiten Triumph davon. Jemand verwunderte sich, wie diese langweilige Oper nach einem Verdi'schen Nabucco so gefallen konnte, und das Factum wurde zu so vielen anderen heutigen unerklärbaren musikalischen Begebenheiten *ad acta* gelegt.

Tolentino. Während der hiesigen Fiera gab man Bellini's Puritani, worin die Allain, Tenor Manfredini und Bassist Sansoni die fremden Zuhörer ganz besonders ergötzten.

Sinigaglia. Die hiesige berühmte Messe hatte dies Jahr für Herrn Verdi's Nabucco einen grossen Helden, den Bassisten Coletti (Titelrolle), einen mittleren Helden, Herrn Balzar (Zaccaria), sodann die beiden Damen Micciarelli-Sbriscia und Olivieri nebst dem Tenor Vergani, sämmtlich nicht zum Heldengeschlechte gehörend, weswegen auch die Oper meist nur in den Stücken, woran beide Erstere Theil nahmen, stark applaudirt wurde. In Verdi's Ernani ging es ganz anders, weil die Frezzolini, ihr Gatte (Tenor Poggi) und Balzar darin sangen. Der Fanatismo wollte zerplatzen. Ernani muss jetzt in Italien — vom allgemeinen Hörensagen — sublim sein und allenthalben Furore machen. Es gibt jetzt sogar Journälchen, welche den Furore des Ernani und der Frezzolini mit grossen Lettern drucken.

Jesi. Donizetti's Lucrezia Borgia fand hier eine gute Aufnahme, wiewohl die Sänger (die Parepa, die Altistin Santolini, Tenor Paglieri und Bassist Paglierini) theils zu den fertigen, theils zu den nicht berühmten gehören.

Lugo. Herrn Nicolai's Templario hatte an der Ranieri-Marini eine erfahrene, wenn nicht vortreffliche, doch gute Sängerin, die nur, wie leider all' ihre vorgerückten Colleginnen, durch die Last der heutigen Oper schon ziemlich abgenutzt ist. Tenor Mirate erinnert mit seiner Stimme an Moriani, und Bariton Crivelli hat eine gute Schule. Mit diesem Ternarium und dem leidlichen Bassisten Tabellini sammt der Comprimaria Angelini hatte die Oper den besten Erfolg.

Amelia. Auch hierher hat sich die Oper verirrt. Die Luigia Agostinelli, Tenor Atanasio Pozzolini und die Bassisten Gio. Chiusuri und Angelo Antonio De Sanctis, sämmtlich vom homöopathischen Caliber, liessen sich tüchtig beklatschen im Marino Faliero vom Ritter Donizetti und im Barbiere di Siviglia vom Ritter Rossini.

Faenza. Während des Festes von S. Petro gab man hier zwei Opern: Torquato Tasso von Donizetti, worin Colini in der Titelrolle glänzte, die Gruiz und Tenor Fedor in ihren Partieen befriedigten. Im Ernani von Verdi, der hier zum Erstaunen Aller keinen Furore machte, glänzte Tenor Ciaffei in der Titelrolle, nach ihm die Leva und Colini.

Graf *Azzalli* von hier, Maestro compositore di musica, ist am Schlagflusse gestorben.

Imola. Die Gesellschaft von Jesi (s. d.) nebst dem Bassisten Coturri machten hier beinahe Furore in Mercadante's Giuramento! Die Santolini war aber so gescheidt, zu ihrem Benefize Donizetti's Lucrezia Borgia zu wählen.

Comacchio. Donizetti's Gemma di Vergy hatte ziemlich magere Virtuosi. Die unbekannte Santini Zudoli war die Protagonistin, Tenor Dell' Armi machte den Tamas,

Herr Topai den Conte, Herr Malagrida den Guido; die Oper gefiel indess mit jeder Vorstellung mehr. Rossini's Barbiere di Siviglia wurde darauf ganz verhunzt gegeben.

Ferrara. Rossini's verschollene Italiana in Algeri erregte wahres Vergnügen. Buffo Bruscoli und Tenor Ferrari (Cesare) waren die Besten der Gesellschaft, aber auch der Buffo Merigo und die Prima Donna Vecchi verdienten Lob; Letzterer, Sopranistin, war freilich die Altpartie der Italiana gar wenig anpassend. Der Barbiere di Siviglia gefiel natürlich noch mehr.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro Leopoldo). Die neue Oper *Mignoné Fanfan*, vom Maestro *Graffigna*, eine leidige Alltagsspeise, machte bei zweimaligem Hervorrufen des Maestro einen ehrwürdigen Fiasco, eine Begebenheit, die in Italien nicht als Widerspruch zu betrachten ist, da es selbst manchem Furore nicht besser geht. Mignoné wurde kaum zwei Male gegeben.

(Teatro Nuovo.) Die Temeoni sang in der Lucia di Lammermoor unpässlich, desgleichen Tenor Nerozzi. .... Im Elisir sang die Anfängerin Albertini genügend, der wiederhergestellte Tenorbuffo Concetti (Dulcamara) und Bassist Sabattini gefielen, welches Loos der Gazzaniga, Pancani, Salandri (s. Livorno), der Piombanti, den Herren Rinaldini und Raffaelli in der nachher gegebenen Linda von Donizetti in weit grösserem Maasse zu Theil wurde, wobei die männlichen Sänger aber die weiblichen weit übertrafen. Auf dem

(Teatro degli Arrischiati) fanden Herrn Rossi's Falsi Monetarj, worin die Triulzi-Graffigna nebst dem Tenor Ambrogi, Bassisten Del Vivo und Buffo Frizzi als Hauptsänger wirkten, eine ziemlich gute Aufnahme. Herr Frizzi war als Eutichio der Beste.

Parturiunt montes et nascitur mus. Zur diesjährigen grossen musikalischen Academie im Saale des Palazzo Vecchio wählte man anfänglich eine historische, von Pergolese angefangen bis Meyerbeer; die Sache wurde aber bedenklich und man verzichtete ganz darauf. Dafür gab man lauter Modern-Classisches, als da ist: die grosse Ouverture und den zweiten Act von Guglielmo Tell, die grosse Ouverture von Assedio di Corinto, eine Cavatine aus Semiramide, das Finale des dritten Actes von Mosé, sämmtlich von Rossini, und die Introduction aus Bellini's Capuleti.

Livorno (Teatro Rossini). Die heutige Tagesoper Ernani von Verdi, die bereits Oberitalien (Mailand und Cremona ausgenommen) und Wien entzückt, hat auch hier einen Furore davongetragen; die Gazzaniga (welch' ein Name!) als Elvira, Tenor Pancani in der Titelrolle, Bassist De Bassini als Don Carlo und Salandri als Silva waren sogar vortrefflich. Viel wurde geklatscht und hervorgerufen, beim Finalterzett auch geschrieen. Diese nichts weniger als musikalisch beneidenswerthe starke Zahl Zuhörer hatte sogar die Artigkeit, die unlängst mit einem grossen Delirio zu Rom gegebene neue Oper Bonifazio vom Principe Giuseppe Poniatowsky mit einem Fanatismo zu krönen und den anwesenden Principe-Maestro neunzehn Mal auf die Scene zu rufen. In dieser Oper sang anstatt De Bassini Herr Sebastiano Ronconi, der bekannte treffliche Sänger und Distonirer.

Siena. Verdi's Nabucodonosor fand lärmenden Beifall. Rinaldini als Protagonist war trefflich; die Barbieri-Nini zeichnete sich als Abigaille aus, Miral war ein wackerer Zaccaria, Tenor Cimino und die Piombanti befriedigten in ihren minder wichtigen Parten. Ach Gott, Herrn Mabellini's Conte di Lavagna machte darauf einen Quadratfurore! Der anwesende Maestro — ein Toscaner — wurde fünfundzwanzig Male hervorgerufen und nach der Vorstellung im Triumphe nach Hause begleitet.

Lucca. Die De Giulj, für welche der Nabucodonosor ursprünglich zu Mailand componirt worden, gefiel hier ungemein als Abigaille. Herr De Bassini machte die Titelrolle, desgleichen Porto den Zaccaria zur Zufriedenheit der Zuhörer; Tenor Lucchesi als Ismaele und die Frisoni in der Rolle der Fenena fanden Anerkennung; die Oper selbst machte ohne Weiteres Glück. Ernani, ebenfalls von Verdi, worin Tenor Roppa die Titelrolle sang, war noch glücklicher, wiewohl er seinem Bruder weit nachsteht. Und nach einem solchen Gaudium endigte sogar Pacini's Fidanzata Corsa ebenfalls mit einem Gaudium (Pacini ist hier bekanntlich Hofcapellmeister und Director des Conservatoriums).

Herzogthümer Modena und Parma.

Finale. Die Enrichetta Zilioli betrat hier zum ersten Male die Bühne in Donizetti's Marino Faliero in der Rolle der Elena und fand starke Aufmunterung. Sie ist die Schülerin des bekannten Tenors Zilioli, welcher den Fernando sang und nebst dem Bassisten Lami (Protagonist), Bariton Battaglini (Israele) ziemlich applaudirt wurde.

Carpi. In Mercadante's Normanni a Parigi machte sich die Altistin Gramaglia, die Brambilla (Erminia), der Bariton Perego besondere Ehre; Bassist Alessandrini und Tenor Filippini genügten.

Piacenza. Nicht kalt, nicht warm machte Donizetti's Figlia del reggimento. Die Baumann (Titelrolle) war die Beste von Allen, nach ihr Tenor Bozzetti; die Boschetti und Buffo Goré verdarben nichts.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Im Irrenhause zu Rouen ist vor Kurzem ein Versuch, durch Wahnsinnige grosse Gesangstücke, Chöre für männliche und weibliche Stimmen, vor einem gewählten Auditorium aufführen zu lassen, vollkommen gelungen. Derselbe Versuch, durch thätige Theilnahme an musikalischen Productionen auf die Heilung der Irren einzuwirken, ist schon früher im Bicêtre mit glücklichem Erfolge unternommen worden.

Aus Madrid wird gemeldet: Der bekannte Banquier *Salamanca* hatte das Theater des Circus übernommen, und obgleich er dabei notorisch viel Geld zusetzt, so haben doch jetzt zwei andere oft genannte Finanzmänner, die Herren *Fagoaga* und *Coriola*, beschlossen, dem Circus durch die Uebernahme des Theaters del Principe Concurrenz zu machen. Ein italienischer Componist, Herr *Basilio Basili*, ist im Auftrage dieser Herren nach Frankreich und Italien gereist, um eine glänzende Operntruppe anzuwerben, welche die des Circus verdunkeln soll. Die beiden Opern werden sich wahr-

scheinlich gegenseitig zu Grunde richten, aber das Madrider Publicum gewinnt inzwischen dabei auf Kosten einiger Millionäre.

Der Componist *Erkl* in Pesth beabsichtigt, sämmtliche Musiker in Ungarn zu einem grossartigen Musikfeste zu berufen, und wird alle namhafteren Musiktalente auffordern, Jeder von ihnen möge bei dieser Gelegenheit vorzutragende Stücke componiren. Zugleich soll auch ein ansehnlicher Preis für die beste Composition bestimmt werden.

Sonst und Jetzt. Am 11. Juni 1713 erliess Ludwig XIV. ein Decret, welches die Angelegenheiten der Oper ordnete. Dichter und Componist einer Oper erhielten für die ersten zehn Vorstellungen Jeder 100 Livres, und für die zehn folgenden 50 Livres. Die Besoldung des Gesammtpersonals, von der Prima Donna bis zum Schneider, war auf 66,250 Livres festgesetzt. Die höchste Gage für eine Prima Donna oder einen ersten Tenor betrug 1500 Livres. — Heutzutage erhält z. B. der Tenor *Salvi*, der für die bevorstehende Saison der italienischen Oper in Moskau engagirt ist, 60,000 Franken Gage und 25,000 Franken Concerthonorar für die fünf Monate; *Moriani* ist vom Queens Theater in London auf sechs Vorstellungen engagirt, für deren jede er 100 Pfund Sterling erhält. U. s. w., u. s. w.

Carl Maria v. Weber's sterbliche Ueberreste sind in Deutschland angelangt und am 26. October zu Hamburg mit entsprechenden Feierlichkeiten in Empfang genommen worden. Am 29. October begaben sich gegen 300 Musikfreunde an Bord des Dampfschiffes, welches die Asche des grossen Tondichters enthielt, es ward daselbst, unter Capellmeister *Krebs'* Leitung, ein Psalm und *Beethoven's* Trauermarsch aufgeführt, und der Sarg mit einem silbernen Kreuze geschmückt, zu welchem jeder der Theilnehmer beigesteuert hatte; die Festrede hielt Herr *Krebs*. — In Dresden ist zu *Weber's* Beisetzung ein Comité zusammengetreten, das die Kosten aus bereits vorhandenen Fonds decken wird. Ein Grabgewölbe, nach *Semper's* Angabe auf dem katholischen Kirchhof errichtet, wird die Gebeine *Weber's* aufnehmen. Auf einem öffentlichen Platze Dresdens soll eine Bronzestatue aufgestellt und hierzu eine Concurrenz unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben werden. Die Kosten will man durch Sammlungen zusammenbringen; mehrere Künstler, wie *Meyerbeer*, *Moscheles*, *Mendelssohn*, *Liszt*, *Benedict* u. s. w. haben ihre Mitwirkung durch Concerte u. s. w. zugesagt.

Am 31. October starb in Dresden *Carl Maria v. Weber's* jüngster Sohn, 20 Jahre alt, ein talentvoller Schüler der Malerkunst. — In Bremen starb der bekannte Sänger *Mellinger*.

In Paris gefiel eine neue komische Oper in einem Aufzuge: Le Mousquetaire, Erstlingsoper eines jungen Componisten Namens *Bousquet*. Die Musik wird als leicht, gefällig und anmuthig geschildert.

Musikdirector *Abt* in Zürich schreibt an einer dreiactigen romantisch-komischen Oper; das Buch dazu ist von dem Züricher Dichter *Metternich*. — Capellmeister *Täglichsbeck* in Hechingen hat eine neue Oper: „Kaiser Heinrich" vollendet, Buch von Dr. *Oldenburg*.

Der bisherige Organist an der Marienkirche und städtische Musikdirector zu Lübeck, *Gottfried Hermann*, ist als Capellmeister nach Sondershausen abgegangen. Ein tüchtiger Dirigent, Violin- und Pianofortevirtuos, erwarb er sich auch ein besonderes Verdienst durch Einführung der nordischen Musikfeste, deren erstes 1839 in Lübeck gefeiert wurde.

Theodor Kleinertz, Glasermeister und Mitglied des Theaterorchesters zu Cöln, hat eine sehr einfache neue Vorrichtung zum Stimmen der Pauken erfunden und darüber ein Privilegium auf achtzehn Jahre erhalten.

Liszt macht gegenwärtig in Madrid Furore.

Im October feierte zu Neustrelitz der Capellmeister am dasigen Hoftheater, *Weidner*, sein 25jähriges Jubiläum und erhielt von den Mitgliedern der Oper wie der Capelle einen schönen silbernen Pokal als Festgeschenk.

Musikdirector *Joseph Gungl* in Berlin hat vom Könige von Preussen für die Widmung der von ihm componirten Märsche eine goldene Tabatière erhalten.

De Bériot hat in seinem Hause zu Brüssel unter dem Namen: „Cercle des arts" einen künstlerischen Verein gebildet, dessen Vicepräsident er selbst, Präsident der Fürst von *Chimay* ist; der Verein versammelt sich alle vierzehn Tage, und wird jährlich vier grosse Concerte, vier dramatische Vorstellungen, vier literarische Unterhaltungen geben. Er findet zahlreiche Theilnahme.

Die holländische „Mantschappy tor Bevordering der Toonkunst" hat folgende Preise ausgesetzt: 300 Fl. für eine Symphonie; 60 Fl. für eine Pianofortesonate; 50 Fl. für eine Sonate quasi fantasia; 40 Fl. für eine Sonata en Fuga voor Orgel; 25 Fl. für vier Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass; 25 Fl. für drei zweistimmige Lieder für Sopran und Bariton.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig:

Beleke, C G., Melodieen für Flöte u. Pfte. Op. 21. 22½ Ngr.

Hünten, Fr., Variations brill. sur la Polka nationale pour le Piano. Oeuv. 135. 20 Ngr.

In der **T. Trautweim**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Jähns, F. W., *Die Königskugel*: War einst ein alter König. Gedicht von Boltze für den einstimmigen Chorgesang, mit Begleitung der Infanterie- und Cavallerie-Musik (getrennt oder vereinigt), eingerichtet von W. Wieprecht. Partitur. Pr. 12½ Sgr. Jede einzelne Singstimme. Preis 1 Sgr.
(Bei Partieen zu 100 Exemplaren und darüber ½ Sgr.)

— — Dasselbe Lied mit Begleitung des Pianoforte. Preis 3 Sgr.

— — Op. 30. *Gruss an den Frühling*. Gedicht von Rochlitz für Sopran, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszug. Preis 1 Thlr.

Truhn, H., Op. 71. *Zwei Duette* mit Pianofortebegleitung. 1) Meerfahrt: „Mein Liebchen wir sassen beisammen," (für Sopran und Tenor). 2) Liebesstern: „Es fällt ein Stern herunter" (für zwei Soprane). Preis 15 Sgr.

Braune, Otto, Frühlingsleben (für Sopran): Vögelein flattern im luftigen Bereiche. Preis 10 Sgr.

Duvuvier, Ad., 3 Romances caractéristiques (Paroles franç. et allem.) für Sopran. Op. 1. Cont.: 1) La folle du Tibre: Entendez-vous cette voix. 2) Le retour d'un Croisé: Un chevalier de haut lignages. 3) Chant d'une jeune fille: Mon coeur lève-toi. Preis 15 Sgr.

Gährich, W., *Lebewohl* von Byron (für Mezzosopran): Leb' wohl! wenn je ein brünstiges Gebet. Preis 7½ Sgr.

Lührss, C., Op. 9. Heft 1. Vier Lieder für Sopran. 1) Frühling von Geibel: „Und wenn die Primel." — 2) Das Mädchen von Athen von Byron: „Gieb mir Mädchen." — 3) „Wo weilt mein Lieb." — 4) Der Abendstern von Hoffmann von Fallersleben: „Du lieblicher Stern." Preis 17½ Sgr.

Gesangvereinen und Liedertafeln empfehlen wir die in unserem Verlage erschienenen

Sechs vierstimmigen Gesänge für Männerstimmen, ernsten und heitern Inhalts von *C. Krebs*. Op. 108. 1 Thlr. 8 Ggr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

Marche funèbre de Dom Sebastien
de **Donizetti**
variée pour le Piano
par
Fr. Liszt.
Preis 1 Fl. 15 Kr. Conv.-M.

Wien, den 20. November 1844.

Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung.

Für Musiker und Musikfreunde ist so eben vom Capellmeister **L. Schuberth** erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig:

Die Generalbasslehre
theoretisch und practisch dargestellt. Geh. 21 Gr.

Ein klar und leicht fasslich geschriebenes Handbuch für Dilettanten zum Selbstunterricht und für Lehrer ein Leitfaden beim Unterrichtertheilen. Der Verfasser ist als gediegener Componist und tüchtiger Musiker bekannt, und es dürfte obiges Werk daher wohl besonderes Interesse erregen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

A B C des Violinspiels.
Vorschule zur gründlichen Erlernung des Violinspiels nach den Regeln der vorzüglichsten deutschen Meister, mit XXIV Uebungsstücken
von
Moritz Schön.
Op. 32. Preis 15 Sgr.

Mit den **ersten Anfangsgründen** beginnt hier eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen. Der königliche Musikdirector Herr *Schön* ist als Violinvirtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name hinreicht, um die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens zu verbürgen. ☞ An Obiges schliessen sich folgende, wieder neu gedruckte Werke an:

Erster Lehrmeister für den praktischen Violin-Unterricht in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten. Op. 22 u. 27, in 3 Lief., jede 20 Sgr. — 2 Rthlr.

Praktischer Violin-Unterricht. 48 Uebungsstücke für die Violine (mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer). Dritte Auflage. 15 Sgr.

In Tausenden von Exemplaren sind diese an praktischer Brauchbarkeit alles Aehnliche bei Weitem übertreffenden Werke durch die ganze Welt verbreitet and finden bei allen Sachverständigen nur *eine Stimme* der Anerkennung; sie eignen sich daher auch ganz vorzüglich zu **Weihnachtsgeschenken** für die musikalische Jugend.

In meinem Verlage wird erscheinen, mit Eigenthumsrecht für alle Länder, ausgenommen England und Frankreich:

Döhler, Th., 12 Melodieen mit italien. und deutschem Text. — — 12 Lieder ohne Worte. Op. 37.

Leipzig, den 23. November 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund.
Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter.*
5 Bände à 1 Thlr.

sind bereits erschienen. Von dem ersten Heft des sechsten Bandes kann demnächst in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf sechs Exemplare wird das siebente frei gegeben. Gefälliger Verwendung und Bestellung sieht entgegen

Wilh. Körner in Erfurt.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemann's 100 Gesänge
der Unschuld, Tugend und Freude. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. Mit Begleitung des Claviers. Erstes Heft. Achte vermehrte Auflage. Geh. ⅓ Thlr. oder 54 Kr. (Es sind im Ganzen 3 Hefte à ⅓ Thlr.)

Wäre diese herrliche Sammlung der reizendsten Lieder und Melodieen nicht schon auf der ganzen Oberfläche des deutschen Vaterlandes ein wahrer Liebling geworden, hallten sie nicht schon in vielen tausend Kinderherzen und Kehlen wieder, so würden wir uns auf den Absatz von circa 20,000 Exemplaren, oder auf mehrere Dutzend mehr begeisterter als lobender Recensionen beziehen können. Daher genüge die Versicherung, dass auch diese *achte* Auflage wieder zahlreiche Spuren der verbessernden Sorgfalt des geehrten Herrn Herausgebers an sich trägt.

W. Wedemann's
100 deutsche Volkslieder
mit Begleitung des Claviers. Erstes Heft. Dritte verbesserte Auflage. Geh. ⅓ Thlr. oder 1 Fl. 12 Kr. (Es sind im Ganzen ebenfalls 3 Hefte von gleichem Preise.)

Von dieser neuen Auflage der Volkslieder lässt sich so ziemlich dasselbe sagen, wie von den Kinderliedern. Sie haben ebenfalls eine grosse Verbreitung und glänzende kritische Anerkennung gefunden, denn sie umschliessen die schönsten Perlen deutscher Dichtkunst und Melodie und bieten im sorgfältigsten harmonischen Satz die schönsten Weisen. Auch dieser dritten Auflage hat das unermüdliche Fortstreben des Verfassers viele neue Vorzüge verschafft.

Im künftigen Monat erscheint in unserem Verlage:

Ernst und Scherz,
Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln.
Fünftes und sechstes Heft.
Sängersaal
vom Musik-Director **J. Otto** in Dresden.
Partitur 12 Sgr., jede Stimme 5 Sgr.

Inhalt: 11 Gesänge mit den Ueberschriften: 1) Willkommen. 2) Gebet. 3) Frühlingslied. 4) Schlummerlied. 5) Wanderlied. 6) Waldlied. 7) Barcarole. 8) Kriegerchor. 9 Trinklied. 10) Walzer. 11) Schluss und Jubelchor.

Schleusingen, den 1. November 1844.

Conrad Glaser.

Ein Trompeter, welcher sein Instrument im höchsten Grad der Vollkommenheit führt und daher mit Recht als ein ausgezeichneter Künstler empfohlen werden kann, wünscht eine lebenslängliche Anstellung, vorzugsweise in den sächsischen Provinzen oder am Rhein. Da derselbe in mehreren Orchestern und ausgezeichneten Regimentsmusikchören als Solotrompeter fungirte, kann jeder wünschbaren Forderung entsprochen werden. Näheres unter frankirten Anfragen ertheilt die Buchhandlung von *Ludwig Schumann* in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. № 49. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Berlin. Aus Leipzig. Sommerstagione in Italien. (Fortsetzung.) — Preisausschreiben des Musik-Vereins Mannheim. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Kleine Musiklehre. Ein Handbuch für höhere Bildungsanstalten, Seminarien, Gymnasien u. s. w. beim Unterrichte in der Theorie der Musik, von *F. J. Kunkel.* Darmstadt, Jonghaus. 1844.

Die Schreibseligkeit der Gegenwart, welche von Messe zu Messe in steigender Progression den Bücbermarkt überschwemmt, scheint sich seit einigen Jahren mehr und mehr auch dem musikalischen Gebiete zuzuwenden, das bis dahin verhältnissmässig nur spärlich bedacht wurde, wenigstens was theoretische Schriften anlangt; wahrscheinlich um deswillen, weil man sehr wohl erkannte, dass hier nicht nur gründliche Durchbildung, vollständige Beherrschung der Wissenschaft der Musik nach Materie und Form erforderlich sei, sondern dass damit sich auch die Fähigkeit einer klaren Darstellungsweise paaren müsse — was bei sonst ganz tüchtigen Musikern sich nicht immer vereinigt findet. Nach zwei Richtungen hinaus — wenn wir das Gebiet der Musikgeschichte als ein vorbereitendes oder doch subsidiäres vorläufig hier unberücksichtigt lassen — konnte sich die theoretisch-musikalische Literatur vornämlich ergehen — Richtungen, die allerdings nicht streng geschieden werden können, insofern sie gegenseitig sich durchdringen müssen, weil eine ohne die andere gar nicht gedacht werden kann — Richtungen also, die wir nur insoweit getrennt betrachten, als der vorwaltende Zweck irgend welcher theoretisch-musikalischen Schrift sie mehr einer oder der anderen angehörig bezeichnet, der reinwissenschaftlichen nämlich, oder der vorzugsweise methodischen. Früher liess man sich allerdings von dem kindischen Wahne beherrschen, es ziemo sich nur dann, als Schriftsteller in einem Fache öffentlich aufzutreten, wenn man entweder neue Untersuchungen und Entdeckungen oder wenigstens Berichtigungen in der Wissenschaft desselben, oder auch wenn man eine gründlichere, fasslichere, klarere Methode für die Erlernung oder Aneignung einer solchen, darzubieten habe. Die Gegenwart, in ihrer nach allen Richtungen hin sich erstreckenden Emancipationswuth und Aufklärungssucht, belächelt diesen Wahn unserer Väter mitleidig wie so manchen andern, und hat sich auch von ihm nicht ohne Erfolg zu emancipiren gesucht; namentlich begegnen wir im Lehrerstande, seitdem die Methodik namentlich bisweilen über die Gebühr gepflegt und erhoben wird, einer Schreibwuth, die in allen bezüglichen Fächern das Publicum mit einer Flut gutgemeinter, aber mindestens gesagt, ganz überflüssiger Werke überschwemmt, die durch die Verwirrung, welche sie bei den verschiedenen Individualitäten anrichten, bei Weitem mehr Schaden als Nutzen stiften. So mancher Lehrer, der einige Jahre (höchstens!) über irgend einen seiner Lieblingsgegenstände docirt hat, meint nun, die dabei befolgte neue (?) verbesserte (?) Methode der Welt nicht länger vorenthalten zu dürfen, und das Ende vom Liede — doch das geht uns hier eigentlich nichts an, und wir haben dem geehrten Leser dieser langen Einleitung wegen eigentlich Abbitte zu thun, wollen das auch — falls er einmal unerbittlich darauf besteht — hiermit pflichtschuldigst gethan haben, gleichzeitig aber erklären, dass wir in hartnäckiger Verstocktheit meinen, wir hätten daran so Unrecht nicht gehabt, da so Manches aus dieser Vorrede auf das Büchlein, das unserer Beurtheilung vorliegt, und über das der geehrte Leser unsere Meinung wissen will (oder nicht), merkwürdig genau passt, genauer als man's beim ersten Blicke glauben möchte. Wir werden ja sehen.

Dass bei einer „kleinen Musiklehre" nicht von Aufstellung und Entwickelung neuer grosser Theoreme, nicht von Förderung der Wissenschaft der Tonkunst an sich die Rede sein kann, bedarf kaum der Bemerkung; wir haben ein solches Büchlein von vorn herein als ein dem Gebiete der Methodik angehöriges zu betrachten. Da wir aber gar sehr in dem Wahne der früheren Zeit befangen sind, dass nur *die* Methode veröffentlicht zu werden verdiene, welche reelle Vorzüge vor der bisher befolgten habe, von diesem Wahne uns auch durchaus nicht mögen emancipiren lassen, so können wir unsere aufrichtige Meinung nur dahin aussprechen, dass der Druck von Herrn Kunkels Musiklehre gar kein unabweisliches Bedürfniss gewesen. Es ist auffallend, dass die Verfasser in den Vorreden sich so oft direct oder indirect wegen Herausgabe ihrer Werke entschuldigen. Wozu denn das? Ist das Werk gut, so bedarf es dessen nicht — taugt es nichts oder ist's doch wenigstens überflüssig, so hättet ihr's nicht drucken lassen sollen! Auch Herr Kunkel versucht so eine verblümte Entschuldigung: er sei seit zehn Jahren Lehrer am Schullehrerseminar zu Bensheim, und er habe kein Buch gefunden, was ihm zur Grundlage des musikalischen Vorunterrichts passend geschienen. Da bedauern wir einerseits den Herrn Verfasser aufrichtig, andererseits geben wir ihm zu bedenken, dass allerdings ein ver-

handener Leitfaden in seiner vollen Totalität selten einem Dritten genügt, weil die Individualitäten verschieden sind, dass aber dies allein noch keinen Grund abgeben kann, aus neun Büchern das zehnte zu fabriciren, weil dieses eben wieder einem Andern auch nicht ganz zusagen wird und wir zuletzt eine Unendlichkeit derartiger Fabrication befürchten müssten. — Der Styl des Verfassers entbehrt der Gewandtheit — ein Uebelstand, den wir leider bei Musikern nicht selten antreffen —, ist selbst nicht frei von Provinzialismen, die in einem Buche, vom Lehrer für künftige Lehrer zunächst bestimmt, nicht vorkommen sollten; die Definitionen sind, wo nicht gerade aus anderen Werken entnommen, oft breit und dadurch unklar, mehr Beschreibungen als begreifliche Erklärungen, wie denn überhaupt dem Büchlein als Leitfaden mehr Präcision und prägnante Kürze, vor Allem ein Abstrahiren von nichtssagenden Wiederholungen oder curiosen Zusätzen — z. B. über die chinesische Tonleiter, S. 54 f. — zu wünschen wäre. Die Ordnung der Materien ist übrigens eine sehr merkwürdige — ein buntes Durcheinander ohne irgend welch erkennbares leitendes Princip, ohne alle logische Consequenz, und die sollte man in einem methodischen Handbuche denn doch wohl nicht vergebens suchen. Nachdem nämlich in der Einleitung viel — aber eigentlich gar nichts gegeben ist, als eine Zusammenstellung von musikalischen Worterklärungen, wo hinein sich auch ein Gerippe der Organik verirrt hat (diese Einleitung hätte, mit Ausnahme ihres ersten Satzes, logisch den Schluss des Werkes bilden müssen!), erhalten wir die Tonlehre — ein Ausdruck, den der Verfasser sehr eng fasst — im ersten und die Notation im zweiten Capitel; daran schliesst sich, mit Uebergehung der Intervallen- und Tonleiterlehre, die erst respective im fünften und vierten Capitel abgehandelt werden, im dritten Capitel die Rhythmik, eine Anordnung, in welcher wir wenigstens einen naturgemässen Fortschritt, einen methodischen Sinn nicht zu finden vermögen, wenn sie sich auch durch einzelne Scheingründe rechtfertigen lassen möchte. Dann wieder behandelt der Verfasser zuerst die Harmonik — dieser Abschnitt ist übrigens der klarste und in sich übersichtlich geordnetste, doch nur eine Reproduction — und dann die Melodik, wofür wir abermals einen Grund um so weniger aufzufinden vermögen, als der Verfasser selbst hier, bei der Melodie, die Lehre von den Stimmen, dem mehrstimmigen Satze, der Vorbereitung und Auflösung anknüpft, unzweifelhaft Dinge, die in das Gebiet der Harmonie gehören. Ueberdies fehlt so Manches, was selbst in einem solchen Leitfaden Jeder ungern vermissen wird, z. B. über Modulation, über Vortrag u. s. w. Die beigegebenen Aufgaben sind zu wenig zahlreich und erschöpfend, wenn sie für Solche bestimmt sind, die des Buches sich ohne Lehrer bedienen — wozu wir durchaus nicht rathen können! — und von einem Lehrer zu Grunde gelegt, ganz überflüssig und wenig empfehlenswerth; besonders steif und ungewandt sind die neun beigegebenen Baseführungen zu den drei Chorälen; die angehängten Ausweichungen aus allen in alle Dur- und Molltonleitern sind an sich nicht zu tadeln — wozu aber solche Eselsbrücken? Von einem abgehenden Seminaristen erwarten wir mit Recht, dass er dergleichen selbst machen kann. Das Büchlein ist gut gemeint, mag auch für den Verfasser in seinem amtlichen Kreise ein Bedürfniss sein; für die musikalische Literatur ist es keines, denn das darin enthaltene Gute findet sich eben so gut, zum Theil besser schon in anderen Werken, und nur der sehr billige Preis bei anständiger Ausstattung mag für Manchen der Berücksichtigung werth sein. *Wise.*

F. Chopin: 3 Mazurkas pour Pianoforte. Op. 56. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Der Rhythmus nationaler Tänze hat den neueren Componisten bereits reiche Ausbeute gewährt. Die polnischen zumal sind vor anderen durch rhythmische Eigenthümlichkeit ausgezeichnet, und der characteristische Schwung der Mazurka namentlich wurde von Chopin, als er aus seinem Vaterlande sich vor dreizehn Jahren nach Frankreich übersiedelte, in die Salonliteratur des Pianoforte's mit der ihm inwohnenden Poesie eingeführt, ja, er verdrängte die bis dahin von Virtuosen behandelte Polonaise. Er hat jenen scharfen Rhythmus lieb behalten, der ihm für seine weichen, träumerischen Motive einen willkommenen Rahmen bietet, und ist immer wieder zu ihm zurückgekehrt. Die feste Bestimmtheit des Rhythmus gestattet dem Componisten, der nach dieser Seite gebunden ist, nur in harmonischer Hinsicht Freiheit, die Chopin nun auf's Vollständigste benutzt. Die Wendungen sind zuweilen ganz ungewöhnlich, sogar hart, und werden nur durch seine weiche, elastische Spielart so weit gemildert, dass sie dem Ohre nicht verletzend erscheinen. Auf solchen Vortrag, worauf diese Musikstücke hingewiesen sind, kommt Alles an. Die vorliegenden drei Mazurka's liefern abermals für das hier Gesagte an vielen Stellen Beweise. Gleich der erste verhüllt seine Grundtonart H dur zwölf Tacte lang in ein räthselhaftes Gewand. Die Melodie selbst, grösstentheils in eine Mittelstimme gelegt, verlangt in ihren zarten Umrissen sehr viele Pflege, wenn sie nicht verwischt werden soll. Das Alternativ in Es dur (so ist es zur Bequemlichkeit, da Dis dur schwer zu lesen ist, geschrieben), mehr figurirt, als melodisch, hebt sich gut von dem ersten Gedanken los. — No. 2 (C dur) wird schnell Freunde finden, weit fasslicher, als die anderen beiden, und an die Jugendzeit Chopin's erinnernd. Der liegende Grundton mahnt an die seltsame Instrumentation, die man in einer polnischen Bauernschenke zu hören bekommt. — No. 3 ist originell, doch von harmonischer Unruhe. Es wird mehr hin und her modulirt, als der Gesammtwirkung nützlich ist. Der Character des Mazureks geht in den einer freien Fantasie über. Der Grundgedanke, an sich klein, wird gleichsam zum Spielballe der Laune. Einzelne Wendungen, die bei dieser Gelegenheit vorkommen, sind geistreich und interessant.

— —: Deux Nocturnes. Op. 55. Ebend. Preis 20 Ngr.

Auch die Form des Nocturno's, von Field in der Musikwelt, namentlich in der Claviermusik eingeführt, hat Chopin mit Vorliebe gepflegt, ausgebildet, ihr dauernde Theilnahme gesichert. Man kann hier eigentlich von einer bestimmten Form gar nicht, sondern nur von der allge-

meinen Bezeichnung eines kleinen, elegischen oder doch sanften Tonstückes reden, denn weder in rhythmischer noch harmonischer Hinsicht ist diese Gattung fest bestimmt, vielmehr dem Geschmacke des Erfinders überlassen. Je weniger kühner, muthiger Aufschwung bei Chopin sich findet, desto reicher zeigt gerade seine Schöpfungskraft sich in dem Gebiete milder Trauer, schwärmerischer Wehmuth. Auch seine Heiterkeit ist niemals ungetrübt; der schmerzvolle Ausdruck ist ihr beigemischt. Das erste dieser beiden neuen Nocturno's, worin Jeder, der des Künstlers Styl einmal kennen gelernt hat, ihn leicht wiederfinden wird, ist einfach, sehr edel und gemüthvoll: es verdient Empfehlung, deren es übrigens kaum bedarf. Die Variation in Triolen mit dem Schlusse in Dur — das Stück steht in Fmoll — geht zuletzt in wenigen gehaltenen Accorden, die einer Frage ähnlich klingen, aus. Das zweite Stück, Esdur, ist schwerer zu verstehen, auch weit schwerer zu spielen. Nicht, als ob hier Bravourpassagen vorlägen, aber das Verhältniss der gleichmässigen Begleitungsfigur zu der Melodie, die sich in lyrischer Freiheit dahinzieht, bedingt die Schwierigkeit; an stricte Eintheilung der Figuren muss man nicht denken, sondern jede der beiden Hände muss durchaus selbständig ihre Aufgabe lösen, sonst erliegt der Reiz dieses zum Studium sehr geeigneten Stückes. Der Werth eines durchaus kunstgebildeten Vortrages kann sich hier sehr geltend machen, da von heftigen, materiellen Effecten nicht die Rede ist.

Carl Voss: Concertstück in Form des Concertino für Pianoforte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Der junge Componist hat sich bisher insbesondere durch geschickte Arrangements für das Clavier und durch kleine Gesangstücke bekannt gemacht; eine grössere, selbständige Arbeit, wie die vorliegende es ist, hat er, unseres Wissens, noch nicht veröffentlicht. Der Titel ist nicht präcis genug gewählt und leidet an einem Pleonasmus. Das Stück ist ein sogenanntes Concertino, worin nach altem Herkommen der erste Satz halb geliefert wird, um in engster Verbindung mit einem kurzgefassten Andante und einem fröhlichen Finale sich zu einem Ganzen zusammenzuschliessen, ein Verfahren, das vor Allen Weber und Mendelssohn mit Geist benutzt haben. Der Componist konnte also entweder Concertstück oder Concertino als Bezeichnung anwenden. Doch auf Namen kommt überhaupt nicht viel an. Wichtiger ist das Talent, das sich uns darlegt. Auf Orchesterbegleitung ist verzichtet, vermuthlich um für musikalische Soirées nützlich zu sein; dennoch giebt es viele Stellen, worin dieselbe dem Componisten vorgeschwebt hat. Es würde durch Orchestertutti's Manches gewinnen, manche Schwäche, wenigstens ermattende, ausfüllende Stellen würden die sehr hübschen Hauptgedanken und Bravourstellen hervorheben. Fragen wir nach dem Character des Ganzen, so ist der erste Satz (Fmoll) stürmisch bewegt, der zweite (Desdur) mild und fromm, der letzte (Fdur) heiter und lebensfroh. An Mendelssohn's herrliches Gmoll-Concert erinnert Manches. Der erste Satz ist der am Meisten poetische, auch der zweite, obgleich nicht besonders originell. Der letzte wird dem grossen Publicum am Besten behagen, er ist tänzelnd, für den Kenner aber zu sehr zusammengestückelt; um melodisch zu sein, sind die Themata schnell neben einander hingestellt, anstatt in und mit einander künstlerisch verbunden zu sein. Die Effecte des Instruments kennt der Componist und wendet sie sehr erfinderisch an; die kleine Melodie Seite 19, die nur dem Thema des Finales allzuschnell nachfolgt, macht sich, wie sie ist, nämlich in den Alt gelegt, so dass sie allein mit dem Daumen der rechten Hand gespielt wird, allerliebst. Schwer ist das ganze Werk nicht zu nennen, nämlich für solche Spieler, die einmal sich hören zu lassen, überhaupt befugt sind. Es ist F. Mendelssohn gewidmet, dem, wie schon gesagt, der Componist Manches verdankt, ohne dessen feinen polyphonischen Styl sich bereits ganz angeeignet zu haben. Er schwebt noch zwischen der modernen und jener auf älterer und soliderer Basis ruhenden Schreibart. Wir zweifeln nicht, dass rüstiger Fleiss, den er bereits bewährt, ihn für die letztere immer mehr gewinnen und seine Erfindung nicht beschränken, sondern fördern wird.

Julius Knorr: Materialien für das mechanische Clavierspiel. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Diese Arbeit ist durchaus zeitgemäss. Der Verfasser geht von der richtigen Ansicht aus, dass, wenn man nach den üblichen Clavierschulen unterrichtet, man viele Zeit verliert, und doch, wenn der Schüler die neueren Schwierigkeiten überwinden soll, sich dann eine Lücke zeigt. Die Geschichte der Technik soll der Schüler nicht durchmachen, dies fördert ihn gewiss nicht, vielmehr zuerst nur das Allgemeingiltige, was den Compositionen jedes Zeitraumes zu Gute kommen wird, von der Technik erlernen. Scharfer Anschlag und Fingersatz sind dieses Allgemeingiltige. Die auf 59 Seiten gegebenen Beispiele sind ungemein zahlreich, nämlich 500 an der Zahl. Sie sind mit genauer Kenntniss dessen, was überwunden sein muss, bevor man von Freiheit des Fingersatzes reden darf, ausgewählt. Die in den Hummel'schen Werken vorkommenden Schwierigkeiten, noch jetzt grössere, als viele neueren, namentlich Terzenläufe, sind beachtet, ohne in allzugrosser Weitläufigkeit behandelt zu sein. Das Heft gibt übrigens nur Materialien, nicht Uebungsstücke im strengeren Sinne. Für das Spiel polyphonischer Sätze möchten dergleichen Materialien ebenfalls wünschenswerth sein. Der Verfasser hat indessen darin Recht, dass, wenn alle parallel laufenden Passagen mit beiden Händen gleichmässig in Kraft und Reinheit ausgeführt werden, dies auch für polyphonische Sätze die beste Grundlage sein mag. *A. K.*

Nachrichten.

Berlin, den 6. November 1844. Nunmehr wieder regelmässig meine Berichte fortsetzend, habe ich vom October manches Interessante mitzutheilen. Das königliche Theater war von den vielen Fremden, welche die Gewerbausstellung hergeführt hatte, täglich sehr zahlreich

besucht, um so mehr, als auch das Repertoir viel Anziehendes enthielt. Frau *Palm-Spatzer*, für das Winterhalbjahr hier engagirt, gab die Iphigenia in Tauris in der *Gluck*'schen Oper, die Norma und die Elvira in Don Juan mit vollem Wohlklange ihrer sonoren Stimme, in der Darstellung nur öfters nicht belebt genug. Medea von *Euripides* mit *Taubert's* Musik und weiblichen Chören wurde wirksam wiederholt. Der 15. October wurde durch eine Festrede von *L. Rellstab* und ein neues Singspiel: „Die Sirene" von *Scribe* und *Auber* ausgezeichnet, welches durch die spannende, obgleich unwahrscheinliche Handlung, die leicht fassliche Musik und die vorzügliche Darstellung sehr gefallen hat. Fräul. *Tuczeck* als solfeggirende Sirene und Herr *Mantius* als gewandter Schmuggler, trugen den Preis des Abends davon, obgleich auch die Herren *Blume*, *Schneider* und *Zschiesche* sehr ergötzlich mitwirkten. Auch *Kreutzer's* „Nachtlager von Granada" wurde wiederholt. Herr *Krause* sang im Don Juan den Leporello recht gut; es fehlte indess seiner Darstellung der erforderliche Humor. Auch Fräul. *Marx* war nicht ganz zur Donna Anna geeignet, da diese Sopranpartie so anhaltend hoch liegt. Vorzüglich waren Fräul. *Tuczeck* und Herr *Mantius* als Zerline und Don Ottavio, auch Herr *Bötticher* als Don Juan. Im Ganzen wollte diese Vorstellung indess nicht so ergreifende Wirkung hervorbringen, als früher. — Auch Concerte eröffneten bereits die musikalische Wintersaison auf das Glänzendste. Der geniale Violinvirtuos *Fr. Prume* liess sich zuerst im königl. Theater mit seinem Concert héroique und Variationen hören, gab demnächst zwei eigene Concerte, und wirkte ausserdem in einer von Fräul. *Ch. v. Hagn* zum Besten der Familie des verstorbenen deutschen Bühnendichters *Albini* veranstalteten Soirée mit. Ist der Ton dieses Violinisten auch nicht besonders voll, so ist doch der Schmelz seines Vortrages und die bedeutende Technik seines (nur nicht immer reinen) Spiels des erhaltenen, lebhaften Beifalls vollkommen werth. Herr *Prume* trug in obigen Concerten sein drittes Concert, Concertino Op. 4, ein Andante und Rondo, seine beliebte „Melancolie," das erste Concert von *de Beriot*, ein Andante und Rondino auf Motive aus *Herold's* Pré aux Clercs, eine Polacca brillante und *Lafont's* Fantasie mit der Schlummerarie aus der „Stummen von Portici" vor, welche *Therese Milanollo* vorzugsweise so anziehend ausführte. In den Concerten des Herrn *Prume* trug Herr *Th. Kullak* eine schwere Fantasiecaprice für Piano von seiner Composition mit grosser Fertigkeit vor. Fräul. *Marx* sang ein neues, sehr gelungenes Lied von *H. Truhn*: „Scheiden und Leiden," Gedicht von *E. Geibel*, mit inniger Empfindung und vieler Wirkung. Ein Pianist Herr *Louis Rakemann* aus Newyork trug das erste Trio von *Beethoven* (Esdur), von den Herren *Prume* und *Moritz Ganz* begleitet, eben so beifällig vor, als *Schubert's* „Forelle" als Caprice für das Piano, und „La chasse" von *Stephen Heller*. Auch wirkten die Damen *v. Fassmann*, *v. Hagn* und *Hoffmann* (aus Riga) durch Gesang und Declamation gefällig mit. In der oben erwähnten Soirée des Fräul. *v. Hagn* trug der Pianist Herr *Steifensandt* die *Beethoven*'sche Cis moll-Sonate für Piano correct und mit Ausdruck vor; nur wurde das Allegro durch zu schnelles Zeitmaass etwas undeutlich. Mad. *Hoffmann* sang mit sicherer Höhe, viel Volubilität und starker Stimme eine Bravourarie von *Persiani*, Mad. *Palm-Spatzer* seelenvoll das „Ständchen" und „Der Wanderer" von *Fr. Schubert* tiefergreifend. Herr *Krause* trug „Hakon's Lied" von *Joseph Netzer* recht wirksam vor. Auch Fräul. *Marx* sang „Die Botschaft" von *Rücken* und ein Lied mit Violoncellobegleitung von *O. Tieksen* recht ansprechend. — Herr MD. *Carl Kloss* hatte in der erleuchteten Garnisonkirche ein geistliches und Orgelconcert zu mildem Zwecke veranstaltet, worin sich derselbe als tüchtiger Orgelspieler bewährte. Auch als Componist zeigte sich der Concertgeber in einer Hymne für Soli's und Chor mit obligater Orgel, und in einer Motette für Männerstimmen, von einer vortheilhaften Seite. Ausserdem sang noch Fräul. *Tuczeck* ein Offertorium von *Cherubini* und Herr *Bötticher* eine Arie aus *Rossini's* Stabat mater, und *Mendelssohn's* Motette für weibliche Stimmen „Veni Domine" wurde wirksam ausgeführt. — Die Herren *Steifensandt* und Gebrüder *Stahlknecht* werden alle vierzehn Tage Trioscoiréen für Pianoforte, Violine und Violoncell im Saale des Hôtel du Nord veranstalten (wo *Spontini* noch verweilt). Die erste Soirée am 26. v. M. war zahlreich besucht. Es wurde darin ein älteres Trio von *Hummel*, Op. 12 in Esdur, die *Beethoven*'sche Sonate für Pianoforte und Violoncello, Adur, Op. 69, und zuletzt das grosse Bdur-Trio von *Beethoven*, Op. 97, präcis und gut nuancirt ausgeführt. Der Pianist hat einen elastischen Anschlag, viel Fertigkeit und musikalische Bildung; der Violoncellist zieht guten Ton aus seinem Instrumente, und der Violinist besitzt Fertigkeit, Feuer und Energie. — Die am 31. v. M. Statt gefundene erste Symphoniesoirée der königl. Capelle, unter *Mendelssohn's* Leitung, war das Höchste von Kunstleistung in der Orchestermusik. Nicht allein die Energie und Präcision, das Feuer und die Klarheit, sondern hauptsächlich die geistreiche Weise und die feine Schattirung des Vortrages, mit welcher die wohlgewählten Meisterwerke: *Haydn's* Esdur-Symphonie, *Mozart's* Ouverture zur „Zauberflöte" und die *Cherubini's* zum „Wasserträger," und *Beethoven's* D dur-Symphonie mit dem reizenden Adagio in Adur, ausgeführt wurden, zeugten von dem tiefen Verständnisse des Dirigenten und von der Genauigkeit der sorgsam abgehaltenen Proben, wie auch unsere Capellisten den Beweis lieferten, wie Treffliches sie unter einsichtsvoller Leitung und bei gehöriger Achtsamkeit leisten können. — Den 15. October feierte auch die königl. Academie der Künste durch eine öffentliche Sitzung, und die Singacademie durch die Aufführung des *Zelter*'schen Te Deums, eine Festrede und den preuss. Volksgesang in ihrer Dienstagsversammlung, auf glänzende Weise. — Am 13. November (dem Geburtstage der Königin) wird eine geistliche Musikaufführung der Singacademie in der Garnisonkirche, zum Besten der Klein-Kinder-Bewahranstalten Statt finden. — Die italienische Operngesellschaft der Königsstädtischen Bühne wiederholt den Templario, Nabucodonosor und ältere Opern, wie z. B. den Barbiere di Siviglia, Lucrezia Borgia, La Figlia del Reggimento u. s. w. mit mehr oder minderem Erfolg. — Die Eröffnung des neu restaurirten königlichen

Opernhauses bleibt noch auf den 7. December festgesetzt. Die Singproben der neuen Festoper von *Meyerbeer* haben bereits ihren Fortgang. Auch ist die königl. schwedische Hofsängerin Fräul. *Lind* hier anwesend, um in der neuen Oper mit Fräul. *Tuczek* zu alterniren und sonstige Gastrollen zu geben. Kenner rühmen ihre wohlklingende Sopranstimme. — Das jetzige Opernrepertoir wird durch die Proben von der neuen Oper sehr beschränkt. Auch kommen öfter, als sonst, plötzliche Abänderungen vor. —

Leipzig, den 30. November 1844. *Siebentes Abonnementconcert*, Donnerstags, den 28. November. — Symphonie von *Jos. Haydn* (D dur). — Scene und Arie mit Chor aus Orpheus und Eurydice von *Gluck*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Grand Allegro de Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Antonio Bazzini* aus Mailand. — Arie aus dem Oratorium „Paulus" von *Mendelssohn Bartholdy* („Jerusalem" u. s. w.), gesungen von Frau *Fischer-Achten*, herzogl. braunschweig. Hofopernsängerin. — Ouverture: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von *Mendelssohn Bartholdy*. — Concert für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *Litolff* aus London. — Cavatine aus „Robert der Teufel" von *Meyerbeer*, gesungen von Frau *Fischer-Achten*. — Esmeralda-Fantasie für die Violine mit Orchesterbegleitung, Capriccio di Bravura und Quartett aus den Puritanern für Violino solo, componirt und vorgetragen von Herrn *Ant. Bazzini*. —

Die fast überreiche Auswahl von Musikstücken, die dem Publicum an diesem Abend geboten wurden, bringt den Referenten in die Verlegenheit, entweder durch eine ausführlichere Besprechung jeder einzelnen Leistung den hierzu in diesen Blättern gestatteten Raum zu überschreiten und die Geduld der Leser zu ermüden, oder seinen Bericht nur auf kurze Andeutungen beschränken zu müssen. Er zieht das Letztere vor, weil er dabei unbedingt weniger wagt.

Ueber die Symphonie genüge es daher zu bemerken, dass sie vom Orchester mit der Innigkeit und zugleich harmlosen Heiterkeit ausgeführt wurde, welche das ganze Werk durchdringt und in dem Hörer eine wohlthuende Stimmung erregt, wie sie der joviale Vater *Haydn* mit der ewigen Jugend seiner Melodieen hervorzubringen gewusst hat.

Die *Gluck*'sche Arie wurde von Mad. *Mortier de Fontaine* sehr schön gesungen; die gute Schule dieser Sängerin verschafft sich bei jedem wiederholten Auftreten immer mehr Geltung, und selbst ihre Gesangmittel scheinen durch grössere künstlerische Ruhe im Vortrage ihrerseits und durch allmälige Gewöhnung des Hörers an den Character ihrer Töne zu gewinnen. Die Composition selbst anlangend, so ist deren hoher Werth hinlänglich bekannt; dass man dabei nicht auf eine solche dramatische Auffassung, wie sie die neuere Zeit und die jetzt anders gestaltete Darstellung auf der Bühne bedingt, rechnen darf, versteht sich von selbst. Das liegt in der Zeit ihrer Entstehung. Solo und Chor greifen nicht drastisch in einander; aber der Eindruck, den der letztere mit seinem gemessenen Einherschreiten und seinem prägnanten, wenn auch etwas stabilen Rhythmus hervorbringt, ist darum kein geringerer, als ein moderner Tonsetzer mit den musikalisch wahrscheinlich in grässlicheren Gestalten auftretenden Furien bewirkt haben würde.

Bereits vor einigen Jahren hat uns Herr *Bazzini* eine Probe seiner grossen Virtuosität gegeben, seitdem in den deutschen und ausländischen Kunstmetropolen Ruhm und Bewunderung eingeerntet und nimmt jetzt, wie er uns diesmal unzweifelhaft bewies, einen der ersten Plätze unter den Geigenheroen der Gegenwart ein. Sein Ton, wenn auch nicht sehr voll und grossartig, hat doch etwas eigenthümlich Ansprechendes und Einschmeichelndes; sein Vortrag zeichnet sich oft durch feine Schattirung, oft aber auch durch eine scharfe Characteristik aus. Dabei ist ihm nichts zu schwer oder unmöglich. Die zu Gehör gebrachten Compositionen, melodiös und interessant gehalten, waren durchaus geeignet, die Trefflichkeit seiner Leistungen erkennen zu lassen; besonders gedenken wir hier der Leichtigkeit und des kecken Uebermuthes, mit denen er die Esmeralda-Fantasie vortrug, und der Sicherheit und Reinheit, welche in der Uebertragung des Quartetts aus den Puritanern vergessen liess, dass Melodie und Begleitung auf *einem* Instrumente gespielt wurden, noch dazu auf einer Violine, die das gleichzeitige Hervortreten mehrerer Stimmen so sehr erschwert. Lauter und anhaltender Applaus begleitete seine sämmtlichen Productionen.

Ein gleicher Beifall wurde der Frau *Fischer-Achten* zu Theil und dieselbe mit Freuden wiederum unter uns begrüsst; sie hat sich abermals durch den Vortrag der beiden genannten Arien als eine Sängerin ersten Ranges bewährt, und wenn wir gleich unsere frühere Bemerkung, dass ihre Mitteltöne das Ohr nicht angenehm berühren, auch heute nicht zurücknehmen können, so enthält doch die höhere Lage ihrer Stimme einen so vorzüglichen Reiz, dass wir ihr in dieser Hinsicht kaum eine Rivalin gegenüberzustellen vermöchten. Frau *Fischer-Achten* weiss den höchsten Ton mit einer Sicherheit zu fassen, so fest und ruhig zu halten und ihn endlich so schön ausklingen zu lassen, wie es selbst eine jugendlichere Sängerin, bei der die Stimme vielleicht noch leichter anspricht, schwerlich im Stande sein wird. Dies zu zeigen, bot ihr namentlich die Cavatine von *Meyerbeer* reiche Gelegenheit, während in der Arie aus dem Paulus andererseits die grosse Vertrautheit der Künstlerin mit dem Vortrage kirchlicher Compositionen auf das Schönste documentirt wurde.

Nachdem wir dem Orchester und dessen Dirigenten noch unsern Dank für die ausgezeichnete Aufführung der *Mendelssohn*'schen Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" gespendet haben, einer Composition, in welcher der Meister Kraft und Anmuth, Geist und Seele auf eine unübertreffliche Weise vereinigt hat und die eine Reihe von reizenden Bildern an uns vorüberführt, — müssen wir noch der Leistung des Herrn *Litolff* aus London lobend erwähnen. England hat uns zwar schon ausgezeichnete Sängerinnen geliefert, aber, wenn wir den früher längere Zeit unter uns verweilenden *Will. Sterndale Bennett* ausnehmen, noch keine oder nur wenige

Beweise seiner Productivität in Bezug auf schaffende oder ausübende Künstler gegeben. Dass es deren aber wirklich besitze, davon hat uns Herr *Litolff* überzeugt. Denn nicht nur sein Spiel verdient, in Betracht der unverkennbaren trefflichen Ausbildung in der Technik sowohl als einer edlen und schönen Vortragsweise, rühmende Anerkennung, sondern auch die Composition, die er zu Gehör brachte, enthält sehr viel Treffliches und eine Menge geistreicher Züge, die jedenfalls in ihr eine Bereicherung der Pianofortemusik erkennen lassen. Ihre Form schliesst sich mehr der einer Symphonie an (das Concert enthält vier Sätze: Maestoso, Scherzo, Andante und Rondo), und das Musikstück nimmt daher die Aufmerksamkeit des Publicums für eine längere Zeit in Anspruch, als dies bei Clavierstücken der Fall zu sein pflegt; allein das Interesse wird durch eine schöne gemessene Haltung des Ganzen, reiche Entfaltung von neuen ansprechenden Gedanken und durch interessante Wendungen immer rege erhalten, so dass man dem Componisten, zumal wenn er zugleich der Spieler ist, gewiss überall gern und mit Vergnügen folgen wird. *L. R.*

Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. Unser kleines Teatro Gerbino mit vier Assoluti-Sängern, der Sopranistin Lanzi-Bruni, Altistin Carlini, dem Tenor Lattuada und Bassisten Torre, sammt den Comprimarj-Sängern, unterhielt, wie gewöhnlich im Sommer, ganz im Diminutivo. Fioravanti's verstümmelter Pulcinella, unter dem Namen Columella, machte Lachen in den Originalbuffostücken, und Gähnen in der eingelegten Seriowaare. Beide Damen und Torre waren die Gefeierten. Donizetti's Regina di Golconda ging wegen der Prima Donna nicht erfreulich, und da sie eben kein Muster der Schönheit ist, gefiel sie auch wenig als Sandrina in Ricci's Scaramuccia, worin die Carlini mehr Auszeichnung fand.

Pinerolo. Die vorige Gesellschaft des Theaters Gerbino, mit Ausnahme der Lanzi, die hier die Rapetti ablöste, gab während der hiesigen Vereinigung der piemontesischen Ackerbaugesellschaft ebenfalls den Columella, sodann mit frisch eingelegten anderen Sängern Donizetti's Linda mit gutem Erfolge.

Vercelli. Einen erträglichen Fiasco machte Ricci's Scaramuz. Die Ranzi als Sandrina erregte wenig Theilnahme, etwas mehr der Tenor assoluto Ratier-Hiller mit hübscher Stimme und der Buffo Marconi. Nachdem die Due Sergenti ganz durchgefallen waren, verschrieb man andere Sänger und gab den Barbiere di Siviglia mit etwas mehr Glück. Die Rollen waren so vertheilt: Rosina = Ranzi, Figaro = Paltrinieri, Almaviva — Zoni, Don Bartolo = Marconi, Don Basilio = Grini (der Impresario), und Berta = Strinasacchi.

Acqui. Diese durch ihre Schlammbäder berühmte Stadt hiess den Columella willkommen. Wiewohl der ursprüngliche Fioravanti'sche Pulcinella durch ihn mit manchem Schlamm anderer Maestri verunreinigt oder verziert worden war, ergötzten sich die Badegäste an den wenigen verschont gebliebenen Stücken und applaudirten vor Allem den Protagonisten Buffo Tasca, die hübsche Prima Donna Gamarra, sodann Bassist Bien, Tenor Perentoni und die Duffó. Donizetti's Lucrezia Borgia konnte mit dieser Gesellschaft kaum vier Male gegeben werden.

Biella. Vortrefflich mag man für diese kleine Stadt die Olivieri, die Vaschetti, Tenor Ferrario und Bassisten Bianchi nennen; sie haben in Ricci's Prigione di Edimburgo eine Menge Palmen nach Hause getragen, und in Donizetti's unsterblicher Lucia di Lammermoor sich beinahe unsterblich gemacht.

Arona, eine am Lago maggiore gelegene Stadt, mit ungefähr 4000 Einwohnern, in der Nähe der berühmten colossalen Statue des heiligen Borromeo, hatte eine brillante Stagione, die beiden Prime Donne Truffi und Tommasi, die beiden Tenore Assandri und Danieli nebst dem Buffo Napoleone Rossi und Bassisten Donelli. Ricci's Chiara di Rosenberg eröffnete sie fröhlich. Freude und Entzücken gaben sich die Hände, wenn Rossi und die Truffi auf der Scene waren. Letztere, die vorigen Carneval in Cremona zum ersten Male die Bühne betrat, beglückte die Zuhörer sogar mit einer eingelegten honigsüssen Arie aus Donizetti's Betly. Donelli machte sich hierauf in dessen Belisario bemerklich, in welchem Tenor Baldanza den unpässlichen Assandri ersetzte, im nachher gegebenen Furioso aber wieder vom Tenor Tommasi abgelöst wurde.

Genua. Das erneuerte und verzierte Theater Durazzo wurde mit Ricci's Disertore per amore eröffnet, dessen Musik aber so sehr missfiel, dass mehrere Zuhörer aus dem Theater desertirten. Den Sängern fehlte es indessen nicht an Beifall; den grössten Theil erhielt Buffo Zambelli und Bassist Parodi, den kleinsten die Prima Donna Cucchi und Tenor Marchelli. In Donizetti's Trommeloper Figlia del Reggimento, in welcher die Natalina Tagliana die Titelrolle übernahm, ging es, beim Rataplan besonders, recht lustig zu.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. Im Teatro della Canobbiana (dem zweiten Hoftheater) wurde Meyerbeer's Roberto il Diavolo mit einem neuen, aber noch ärgeren Roberto als Herr Dolla Cella auf Carcano fortgesetzt. Gegen Ende Juli's ersetzte die Agostini die wegen eingegangener Verbindlichkeiten abgegangene Cuzzani, wodurch die Oper, in Betreff der Execution abermals verlor, nur die Musik nicht, die bereits allgemein beliebt war.

Im Teatro Filodrammatico (Liebhabertheater) liess der hiesige Graf *Giulio Litta* seine zweite neue Oper: *Sardanapalo* von ausübenden Künstlern aufführen; sie wurde einige Male mit Beifall gegeben.

Herr *Stefano Golinelli* aus Bologna, ein tüchtiger Pianofortespieler in der neuesten Manier, hat im Redoutensaale eine musikalische Academie gegeben und von dem nicht zahlreichen Auditorium in mehreren von ihm vorgetragenen Stücken Beifall erhalten.

Die hier im September Statt gefundene sechste Versammlung der italienischen Naturforscher brachte nichts musikalisches Neues. Im Casino de' Nobili sollte eine eigens darauf Bezug habende Cantate gegeben werden und

Rossini dazu die Musik componirenz allein er lehnte es ab. Man übertrug sie darauf dem Herrn *Verdi*, dieser war mit dem Gedichte nicht zufrieden und wünschte eines von *Romani*, mit dem er abermals nicht zufrieden war, und so unterblieb die Cantate ganz, und man gab dafür eine musikalische Academie.

Bassist *Gio. Battista Campagnoli*, der unlängst aus Portugal und Frankreich, wo er mehrere Jahre mit Beifall sang, nach seinem Vaterlande zurückgekehrt war, und noch vorigen Frühling auf dem Turiner Theater im Barbiere di Siviglia so sehr gefiel, hat sich hier zum schmerzlichen Leidwesen seiner Familie entleibt.

Am 23. August starb hier in der Blüthe seiner Jahre der Bassist *Giuseppe Guscetti*, geboren zu Mailand von wohlhabenden Aeltern im Jahre 1813.

Monza, mit Mailand durch eine Eisenbahn verbunden, gibt jährlich unfehlbar während des Johannismarktes Oper. Die ziemlich zahlreiche und für dies Städtchen gar nicht üble Gesellschaft: die Wanderer und Dragoni, Tenor Zoni, Bassist Perger und die Buffi Tasca und Lodetti nebst den Secundärsängern gaben Fioravanti's Pulcinella (hier Columella), Bellini's Beatrice und Rossini's Barbiere di Siviglia mit dem besten Erfolge.

Como. Die aus Deutschland zurückgekehrten Kinder Vianesi producirten sich auch auf dem hiesigen Theater mit Beifall.

Im August und September gab man Donizetti's Roberto d'Evreux theilweise mit Applaus. Die Gambaro, Mercadante's Schwägerin und Schülerin, electrisirte die Hände der Zuhörer wenig, noch weniger die Anfängerin Rapazzini, Tenor Benedetti blos in seiner Arie, und der junge Bassist Scapini war unpässlich. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo machten Fiasco. Rossini's Nuovo Mosé mit der Albani, der Cominotti, den Herren Scapini und Bianchi, sämmtlich zweiter und dritter Classe, erregten Enthusiasmus.

Pavia. Die Kinder Vianesi erregten hier Aufsehen und gefielen ungemein.

(Fortsetzung folgt.)

Preisausschreiben
des Musik-Vereins Mannheim.

Zur Bezeichnung der 15. Jahresfeier des Vereins setzen wir hiermit einen Preis von zwanzig Ducaten auf ein Quartett für Clavier, Violine, Altviole und Violoncell (in den gewöhnlichen vier Sätzen), das in der Form und einfach deutschen Weise gehalten ist, wie solche *W. A. Mozart* und *L. van Beethoven* begründet haben.

Wir laden zu Bewerbungen um diesen Preis mit dem Bemerken ein, dass *sämmtlichen* Herren Bewerbern das Alleineigenthumsrecht an ihre Werke belassen wird — die eingesendete Abschrift des gekrönten aber dem Verein, jedoch blos zu seinem Gebrauche verbleibt; und mit der weitern Bedingung, dass die Bewerbungen in Partitur, *frei* und *vor* dem 1. Juni 1845 an den Verein eingeschickt werden, ohne Namen der Verfasser, doch begleitet mit einem versiegelten Zettel, der Namen und Wohnort derselben enthält und aussen einen Denkspruch hat, welcher der Partitur selbst auch aufzusetzen ist.

Werke, welche ohne Beachtung dieser Bedingungen einkommen, können zur Bewerbung nicht aufgenommen werden.

Drei nach Umlauf der Einsendungszeit zu erwählende Kunstgelehrte beurtheilen jeder derselben insbesondere): welche Bewerbung den Preis zu erhalten hat, oder wenn sich eine Mehrheit derselben nicht ergibt, so entscheidet das Loos, welches dieser drei berufenen Werke zu krönen ist.

Das Ergebniss wird unter Benennung der Herren Richter und der Verfasser des gekrönten und der belobten Werke, sobald uns die Beurtheilungen zugekommen sind, öffentlich bekannt gemacht; daher Zwischenanfragen umgangen werden wollen.

Die nachherige Rückgabe der Einsendungen (die gekrönte ausgenommen) kann nur gegen eigenhändigen Schein des Eigenthümers, der zugleich den betreffenden Denkspruch und Anfang des Werkes enthält, geschehen. Die übrigen werden wir nebst den versiegelten Beizetteln wohl verwahren.

Mannheim, am Tage Cäcilia 1844.

Im Namen des Verein-Vorstandes.

A. Schüttler.

Feuilleton.

Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main hat seinen sechsten Jahresbericht erstattet. Nach Inhalt desselben ist die Anstalt im erfreulichsten Vorwärtsschreiten begriffen und hat im verflossenen Jahre wieder mehrere Beweise lebhafter Theilnahme erhalten. So gaben für dieselbe Concerte zu Frankfurt am Main: der Pianist *Ernst Pauer* aus Wien (Reinertrag 31 Fl. 41 Kr.); der Pianist *Dreyschock* (Reinertrag 122 Fl. 20 Kr.); der Componist *Aguilar* aus London, welcher sämmtliche Kosten aus seinen eigenen Mitteln bestritt (Ertrag 271 Fl. 36 Kr.); der Liederkranz sein statutenmässiges jährliches Concert (Reinertrag 401 Fl. 30 Kr.). Pfarrer *Sprüngli* in der Schweiz hat an weiterem Ertrage von der durch ihn veranstalteten Herausgabe von Männerquartetten 217 Fl. gesendet, so dass seine diesfallsigen bisherigen Sendungen sich auf beinahe 1000 Fl. belaufen — das reichste, der Stiftung bisher gemachte Geschenk. — Das Activvermögen der Letzteren besteht jetzt aus 16,935 Fl. 22 Kr., hat sich also im letzten Verwaltungsjahre um 1179 Fl. 34 Kr. vermehrt. — Der Stipendiat der Stiftung, der Violinist *J. J. Bott* in Cassel, macht nach seines Lehrers *Spohr* Zeugnissen rühmliche Fortschritte in Spiel und Composition; das Stipendium von 400 Fl. ist ihm für das vierte (letzte) Jahr, vom 1. Juni 1844 an, verliehen worden. — Aus dem Verwaltungsausschusse sind die Herren *P. Finck*, *C. A. André* und Dr. *A. Jost* ausgeschieden, und es sollten zur Ergänzung desselben neue Wahlen veranstaltet werden.

Eine neue Oper von *Titl* soll nächstens am Josephstädter Theater zu Wien gegeben werden. — Auch der bisher nur als Liedercomponist bekannte *Randhartinger*, Vicehofcapellmeister in Wien, hat eine Oper vollendet.

Die Sängerin *Nina Sontag*, bekanntlich eine Schwester der berühmten *Henriette Sontag*, jetzigen Gräfin *Rossi*, ist in Folge einer tiefen Schwermuth zu Prag in den Orden der Carmeliterinnen getreten.

Der bekannte Liedercomponist *Dürrner*, bisher Musikdirector am Theater zu Ansbach, ist nach Edinburg gegangen, wo er auf ein Jahr als Musikdirector angestellt ist. Seine Stelle in Ansbach hat *Hummel*, des Pianofortevirtuosen und Componisten Sohn, erhalten.

Carl v. Holtei ist Director des Breslauer Theaters geworden. — Dr. *Lorenz*, bisher Director des Anhalt-Bernburgschen Hoftheaters, hat die Leitung des Stadttheaters zu Freiburg im Breisgau übernommen (Musikdirector an demselben ist *C. G. Rupisch*); das Bernburg'sche steht jetzt unter Herrn *Martini*. — In Nürnberg wurde das Theater von der neuen Direction (Herrn *Ferdinand Röder*) am 30. September mit *Bellini's* Norma recht befriedigend eröffnet. Fräul. *Meyrath* als Norma, Frau *Kessler-Münch* als Adalgisa, Herr *Hagen* als Sever, Herr *Kramer* als Orovist gefielen sämmtlich. — Der neue Director des Stadttheaters zu Frankfurt an der Oder, Herr *Leo*, hat seine Bühne am 8. October (mit einem Schauspiel) eröffnet; als Musikdirector ist Herr *Erlanger* angestellt.

Ankündigungen.

Die verbreitetste, gelesenste und billigste Zeitschrift, welche in keinem guten Lesezirkel fehlen sollte, ist die bei **W. Körner** in Erfurt erscheinende

Urania,

musikalisches Beiblatt zum Orgelfreunde u. s. w. für Belehrung und Unterhaltung. Redigirt und herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter.*

Probenummern stehen zu Dienst. Der äusserst billige Preis beträgt für den ganzen Jahrgang nur ½ Thaler.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Commer, Franciscus, *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI.* Tom. I. (No. 1. Jacobus Clemens non papa „Vox clamantis in deserto." No. 2. Idem „Angelus domini ad pastores," beide für 3 Stimmen. No. 3. Idem „Deus in adiutorium meum" für 6 Stimmen. No. 4. Idem „Ego flos campi et lilium," für 7 Stimmen. No. 5. Idem „Pater peccavi," für 8 Stimmen. No. 6. Christian Hollander „Si ignoras te," für 5 Stimmen. No. 7. Sebastian Hollander „Dum transisset sabatum Maria," für 5 Stimmen. No. 8. Hubertus Waelrant „Psalmus CI. Domine Domine exaudi orationem," für 5 Stimmen. No. 9. Idem „Verba mea auribus percipe," für 6 Stimmen. No. 10. Adrianus Willaert „Psalmus LXII. Deus deus meus," für 5 Stimmen.) Preis 3½ Thlr.

— — Tom. II. (No. 1. Clemens non papa „Pastores quidnam vidisti." No. 2. Idem „Ierusalem surge." No. 3. Idem „Super ripam Jordanis." No. 4. Jac. Vaet (vel Giaches di Waert) „Transeunte domino clamabat." No. 1 — 4. für 5 Stimmen. No. 5. Jacobus Vaet „Te Deum laudamus," für 8 Stimmen. No. 6. Adrianus Willaert „Magnificat." No. 7. Idem „Psalmus IV." No. 8. Idem „Psalmus XXX." No. 6 — 8. für 8 Stimmen.) Preis 3½ Thlr.

Neuer Musikalien-Verlag

bei **Joh. Hoffmann** in Prag.

Kirchenmusik.

Führer, B., Pastoral-Hymnus, für 4 Singstimmen und kleines Orchester. 54 Kr.

Kolleschowsky, Veni Sancte spiritus für 4 Singstimmen und kleines Orchester. 1 Fl.

Mozart, W. A., Messe in F für 4 Singstimmen, 2 Viol. (2 Hörner ad libitum), Contrabass u. Orgel. Partitur. 2 Fl. 30 Kr.

— — Messe in D für do. Partitur. 2 Fl. 15 Kr.

Skraup, Fr., Messe in D moll für 4 Singstimmen und kleines Orchester. Op. 7. 2 Fl. 30 Kr.

Tomaschek, W. J., Krönungs-Messe in C für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 81. Partitur 6 Fl. Stimmen 8 Fl. Einzelne Sing- und Orchesterstimmen per Bogen 15 Kr. C.-M.

Für Pianoforte.

Doppler, Jos., Georgine. Variationen über ein österreichisches Lied. Op. 37. 30 Kr.

— — Jasmin. Variationen über ein Thema aus der Oper Linda di Chamounix. Op. 70. 45 Kr.

Kaczynsky, V., Valeria-Walzer. 45 Kr.

Prechazka, J., Carroussel-Musik, enthaltend Einzugs-Märsche, Waffentänze, Kopftouren. 5 Fl.

Stegmayer, Fr., Une Saison de Valse. No. 1. Juliette. No. 2. Marie. No. 3. Victoria. No. 4. Antoinette. à 45 Kr.

— — Deux Bagatelles. 45 Kr.

— — Le Souvenir Rondeau. 38 Kr.

Tanzmusikalien für Pianoforte.

Kaczynsky, V., Mazur. 15 Kr.

Liehmann, J., Wettrennen-Polka. 15 Kr.

— — Polketta en Colonne. Op. 30. 30 Kr.

Prechazka, J., Wettrennen-Galopp. 15 Kr.

— — Victoria. Quadrille. 30 Kr.

Schmit, C., Rubes-Walzer. Erstes Werk. 45 Kr.

Teubner, C., Feierabend-Polka. 15 Kr.

Neue Polka's.

Lief. 1. **Hilmar, F.,** Faschings-, Pardubitzer-, Chlumetzer- und Gitschiner-Polka. 20 Kr.

- 2. **Stolz, A.,** Wilhelminen-, Augustinen-, Wlastenka-Polka. 20 Kr.
- 3. **Czermack, F.,** Sternen-, Carolinen-, Jubel-Polka. 20 Kr.
- 4. **Liehmann, J.,** Minerva-, Julien-Polka. 20 Kr.
- 5. **Berka, F.,** Falkenauer-, Vilani- und Seidlitzer-Polka. 30 Kr.
- 6. **Pilat, Jos.,** Josephstädter-, Reise- und Smirnitzer-Polka. 20 Kr.
- 7. **Kollarz, Joh.,** Leopoldinen-, Husaren-, Frohsinns Polka. 30 Kr.
- 8. **Prechazka, Jos.,** Alfred-, Hildegarden- und Marianen-Polka. 20 Kr.
- 9. **Swoboda, F. W.,** Libussinka-, Anna-, Ladislaus-Hunyady-Polka. 30 Kr.
- 10. **Czermack, F.,** Wanda-, Ceres- und Faniska-Polka. 20 Kr.
- 11. **Hilmar, F.,** Polka à la Kurka, neue Zigeuner- und Wlastenka-Polka. 20 Kr.
- 12. **Peschke, L.,** Charlotten-, Lore-Ley- u. Jubel-Polka.

Liehmann, J., 12 Märsche für Militär-Musik. Partitur in Subscription 6 Fl. netto.

Mertz, G. K., Fantasie für Guitarre aus Linda di Chamounix. Op. 14. 45 Kr.

— — Divertissement d? a s Don Pasquale. Op. 15. 45 Kr.

Vollständig ist nun erschienen:

Franz Albert Gressler, Sechs Volksfaveriten oder beliebte Volksweisen mit Introductionen, Rondino's und Variationen für das Pianoforte. 6 Hefte in Umschlag. Preis 1 Thlr. (Vorräthig in allen Buch- und Musikalienhandlungen.)

Gotha, im November 1844.

J. G. Müller.

In allen Buchhandlungen sind zu haben:

Wedemann's praktische Uebungen für den

progressiven Clavierunterricht.

Nach pädagogischen, durch die Erfahrung bewährten Grundsätzen und mit genauer Berücksichtigung der Fassungskraft, auch der weniger fähigen Schüler unter steter Hinweisung auf die Theorie. Erstes Heft. Fünfte verbesserte Auflage. 4. Geh. ½ Thlr. oder 36 Kr.

Wenn wir in einer früheren Anzeige dieser Uebungen bemerkten, dass bereits Tausende von Clavierlehrern in ihnen eine sehr zweckmässige und methodische Clavierschule erkannt hätten, so dass jetzt der Unterricht selten nach einem anderen Hilfsmittel ertheilt werde, so findet dieses in obiger so schnell folgenden fünften Auflage seine Bestätigung. — Um dem Publicum für einen so ausserordentlichen Absatz dankbar zu sein, ist diese fünfte Auflage auf sehr schönes, viel stärkeres Papier gedruckt, ohne dass dafür ein höherer Preis stattfindet.

Dasselbe ist geschehen bei der so eben erscheinenden zweiten verbesserten Auflage des ersten Heftes der **Wedemann**'schen instructiven

4händigen Clavierlectionen,

allen fleissigen Clavierspielern zur Uebung und Unterhaltung freundlich geboten. (Im Ganzen 4 Hefte à ½ Thlr. oder 36 Kr.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. № 50. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Prag. Aus Leipzig. Sommerstagione in Italien. (Fortsetzung.) Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Kirchenmusik.

Je mehr es allmälig wieder in's Bewusstsein getreten ist, dass die im schroffen Rigorismus und starrer Einseitigkeit aus dem protestantischen Gottesdienste verbannte, oder wenigstens sehr vernachlässigte Kunst ein integrirender Theil des Cultus sei, dass sie, recht angewendet und in zweckmässiger Gestaltung, viel, unendlich viel zur religiösen Erhebung des Gemüths, zur Erbauung beitragen könne, je mehr unseres grossen Luther's Wort: „Ich wollte die Musica gern sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat," auch in der Gegenwart zu erneuerter Geltung kommt, und die Ueberzeugung gewonnen wird, dass unsere dem Heiligen und Göttlichen so sehr entfremdete Zeit nicht allein auf dem kaltverständigen Wege der Betrachtung zu innigerer, lebendigerer Theilnahme an demselben könne hingeführt werden: um desto mehr tritt auch das Streben hervor, durch eine sachgemässe Verbindung der Kunst mit dem Cultus — in der Form der Kirchenmusik — diesen zu beleben, seine Wirksamkeit eindringlicher zu machen, und den ganzen Menschen gleichmässig durch diese in Anspruch zu nehmen. Was vornämlich J. S. Bach in dieser Rücksicht gewirkt — weniger der Natur der Sache nach Händel — ist eben in der Gegenwart erst recht wieder zu verdienter Anerkennung gekommen; gleichzeitig aber haben auch die jetzigen Componisten, die es ernst und ehrlich meinen mit der heiligen Kunst, so weit sie dazu Beruf in sich verspürten, ein anerkennenswerthes Streben entwickelt, diesen höchsten Kunstzwecken zu dienen. Dennoch ist verhältnissmässig erst wenig auf diesem Gebiete geleistet worden, nehme man das nun qualitativ oder quantitativ; denn es versteht sich wohl von selbst, dass wir die grossen Oratorien hier nicht rechnen können, wo es sich nur um eine directe Verbindung des öffentlichen Gottesdienstes mit der Musik handelt. An eigentlichen Kirchencantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres sind wir so reich lange noch nicht, als es die Bedürfnisse unserer Kirchen und die so überaus ungleichen Kräfte derselben wünschen lassen, abgesehen davon, dass so manche auf diesem Gebiete neu erschienene, immerhin gutgemeinte Arbeit von der hohen Würde gottesdienstlicher Musik, von der ächten protestantischen Glaubensbegeisterung gar zu wenige Spuren verräth, und entweder in süsslich-tändelnder, neumodischer Sentimentalität, oder in starrem, geistlosem Formenschlendrian sich bewegt, in beiden Richtungen aber unmöglich den nothwendig hohen Ansprüchen an derartige Tonschöpfungen zu genügen vermag. Unter den tüchtigen, hierher gehörigen, in neuester Zeit erschienenen Werken erwähnen wir besonders Löwe's Festzeiten, über welche vor Kurzem in diesen Blättern berichtet wurde, und die wir — ihrer allmäligen Entstehung fast Schritt vor Schritt nahestehend — allerdings weit mehr in ihrer Vereinzelung als Kirchenfestcantaten, denn als ein zusammenhängendes grosses Oratorium, für das Werthvollste erklären müssen, was die neuere Zeit auf diesem Gebiete producirt hat. Herr Grell in Berlin, als tüchtiger und gewandter Componist unsern Lesern längst bekannt, scheint in der Errichtung des Domchores durch den König von Preussen einen speciellen Antrieb gefunden zu haben, sich auch auf diesem engeren Gebiete zu versuchen; doch schien bisher auch bei ihm, wie bei den meisten neueren Componisten in diesem Genre, die Vorliebe für das Allgemeinkirchliche, als Gegensatz zu dem Gottesdienstlichen, die sich in der Composition einzelner Psalmen und Motetten, ohne besondere Rücksicht auf etwaigen rituellen Gebrauch, offenbart, noch immer überwiegend (eine Erscheinung, deren wohl zu berücksichtigende Gründe näher zu beleuchten, wir uns noch vorbehalten müssen), während jetzt einige seiner Schöpfungen vorliegen, welche mit vollstem Rechte als ausschliesslich dem protestantischen Cultus angehörig betrachtet werden müssen. Es liegen uns für den Augenblick folgende Werke zur Besprechung vor:

A. E. Grell: Barmherzig und gnädig u. s. w., vierstimmig mit Orchester. Op. 26. Clavierauszug ($^{11}/_{12}$ Thlr.) und Singstimmen ($^{2}/_{3}$ Thlr.).

— —: Der 95. Psalm in gleicher Bearbeitung. Op. 27. Clavierauszug (1 Thlr.) und Singstimmen ($^{2}/_{3}$ Thlr.).

— —: Fünf sechsstimmige Kirchengesänge nebst einigen vierstimmigen Antworten für jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Op. 32. Partitur ($^{1}/_{3}$ Thlr.) und Stimmen ($^{1}/_{4}$ Thlr.).

— —: Evangelische Festgraduale. 11 sechsstimmige Motetten für die Kirchenfeste. Op. 33. Drei Hefte. Partitur (I. 7 Ggr., II. $^{1}/_{2}$ Thlr., III. 11 Ggr.) und Stimmen (I. $^{1}/_{4}$ Thlr., II. und III. à $^{1}/_{2}$ Thlr.).

— —: 3 vierstimmige Motetten. Op. 34. Part. u. Stimmen. 9 Ggr. Sämmtlich Verlag von T. Trautwein in Berlin.

Op. 26 ist in fünf längere oder kürzere Abschnitte getheilt, denen sich ein Choralvers (Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut) anschliesst. Es ist für die Singstimmen leicht gehalten, und lässt besonders in No. 3 und 5 eine frische, hebende Instrumentalbegleitung vermuthen, so weit aus dem Clavierauszuge geschlossen werden kann; die Instrumentalstimmen (Saitenquartett, Flöte, zwei Oboen und zwei Fagotten, Preis 1½ Thlr.) liegen uns nicht vor. Tiefe der Erfindung beansprucht diese Composition allerdings nicht, und die vielen Wiederholungen der melodischen und harmonischen Phrasen erzeugen weniger das Gefühl der Einheit, als der Einförmigkeit, wie denn Melodie und Harmonie überhaupt im Ganzen sich über das Hergebrachte nirgend erheben. Die rhythmische Form in No. 3 erinnert unwillkürlich an Händel's Hallelujah, das kleine Fugato darin ist indess fliessend und frisch; doch mit der Accentuation: Frohlócken, vermögen wir uns nicht zu befreunden. Uns hat am Meisten No. 5 angesprochen, das kräftig vorgetragen nicht ohne Eindruck bleiben wird, wenn wir auch eine oder die andere Wiederholung zum Vortheile des Ganzen weggewünscht hätten. Bei dem so correcten Satze des Componisten haben uns die Octaven im neunten und sechzehnten Tacte des Chorals, der überhaupt ein wenig steif erscheint, unangenehm berührt. Anderen wird das vielleicht weniger auffallen, — das sind Ansichten.

Op. 27. Die allgemeinen Bemerkungen über das vorige Werk gelten auch von diesem, nur dass hier ein erhöheter Schwung sich bemerklich macht, der allerdings weniger in der Erfindung, als in der Ausführung liegt; wir möchten ihn, auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden, prosaisch nennen, und ihn dem oratorischen Schwunge der sonst durchaus verständig-kalten Predigten vergleichen, der, befinden wir uns anders in der geeigneten Stimmung, wohl augenblicklich zu ergreifen vermag, auch wohl noch eine Weile angeregt erhält, ohne doch einen wirklich nachhaltigen Eindruck zurückzulassen. Herr Grell scheint — er verzeihe uns — zu verständig zu componiren, zu wenig aus der innersten Tiefe des Herzens zu schöpfen, und das ist vorzugsweise bei kirchlichen Compositionen ein sehr fühlbarer Uebelstand. Das Einzelne anlangend, so scheinen uns die beiden Choräle zu Anfange und zum Schlusse der Idee einer Psalmcomposition zu fern zu liegen; jedenfalls hat der Componist dadurch den Rahmen des Tongemäldes andeuten wollen, und concret betrachtet, lässt sich dagegen weniger einwenden; kann doch auch dabei der Verfasser sich auf namhafte Vorbilder stützen. Sie sind, wie sich von selbst versteht, würdig gehalten, nur wünschten wir mehr harmonische Abwechselung, die der Gewandtheit des Componisten ein Leichtes gewesen wäre, ohne der Kirchlichkeit Eintrag zu thun. Das Fugato in No. 2 ist lebendig, doch stört der Terzensprung gegen den Schluss des Thema's den melodischen Fluss, obwohl wir die Absicht des Componisten bei demselben wohl zu erkennen meinen; die stetig durchgeführte Füllstimme zu dem Contrapunct gibt bei einigen Umkehrungen nicht eben empfehlenswerthe Zusammenstellungen, und das Ganze dürfte durch einige Kürzungen gewonnen haben; effectvoll ist der Chor der Bässe als Grundlage zu dem Solo-Alt, Tenor und Bass, wie (in No. 3) die Episode des vierstimmigen Männerchors mit darüberliegendem Alt. — Es würde durchaus zweckmässig gewesen sein, wenn eine genaue Tempobezeichnung nach Mälzel oder Weber angegeben wäre, denn wenn das Andante No. 3 auch nur ein klein wenig zu langsam genommen wird, so ist es — trotz der Tonmalerei bei dem „Meer" und dem „Trocknen" — sehr trocken. Die Instrumentalbegleitung (Saitenquartett, Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotten, Trompeten und Pauken und drei Posaunen, Preis 1¼ Thlr.) tritt selbständiger auf, als bei dem vorigen Werke, und wird sicher von Effect sein. — Die Stimmen liegen uns nicht vor; weshalb mag aber hier der Componist die Hörner nicht angewendet haben? — Trotz unserer Ausstellungen, die Herrn Grell nur die Achtung beweisen mögen, welche wir seinem ernsten Kunststreben zollen, können wir beide Piecen sowohl zu kirchlichen Aufführungen, als für Singvereine mit Ueberzeugung empfehlen,

Op. 32 enthält fünf liturgische Gesänge (Ehre, Kyrie, Und Friede, Allelujah, Heilig) für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe, nebst einigen vierstimmigen Responsorien a Capella, für den Sonntagsgottesdienst nach der preussischen Agende. Sämmtliche Gesänge stehen in A dur, und die Responsorien sind, mit Ausnahme des ersten Amen, nur Textunterlagen zu gleicher Melodie und Harmonie, darum — überflüssig. Die liturgischen Gesänge beweisen des Componisten Gewandtheit im alten sogenannten Palestrinastyle, die an sich lobenswerth, ja dem tüchtigen Tonsetzer unerlässlich, doch practisch uns von geringem Werthe insofern erscheint, als wir die Copieen, namentlich in der Musik, nicht goutiren können.

Op. 33. Diese Motetten, sämmtlich in A dur (doch kann wohl die Tonhöhe allenfalls beliebig verändert werden, da der Sopran hier das $\overline{e}$, der Tenos das $\overline{fis}$ nicht überschreitet), für dieselben sechs Stimmen, wie Op. 32, in demselben Style gehalten, sind ebenfalls liturgische Gesänge für die preussisch-evangelischen Kirchen, insofern sie vom Componisten über die in der Agende vorgeschriebenen Sprüche „nach der Epistel" oder „vor dem Allelujah" auf die kirchlichen Feste: Advent, Weihnacht, Neujahr (I. Heft), Passionszeit, grüner Donnerstag, Charfreitag, Ostern (II. Heft), Busstag, Himmelfahrt, Pfingsten und Todtenfeier (III. Heft), a Capella gesetzt sind. Ueber den Palestrinastyl haben wir uns schon oben ausgesprochen, und nur noch hinzuzufügen, dass auch die, dem Auge zwar verdeckten, dem Ohre aber wohl merkbaren falschen Fortschreitungen hier (z. B. No. 8, Tact 2 und 3 u. s. w.) nachgeahmt sind; und dass bei der Ausführung wohl zu beachten ist, dass die rhythmische Accentuation bei derartigen Compositionen wegfallen muss, und nur ein choraliter gehaltener Vortrag angewendet werden darf, wenn nicht die störendsten Verstösse in der Declamation vorkommen sollen. Würdig gehalten, tüchtig durchgeführt und brauchbar sind diese Compositionen sämmtlich, und wir würden sie zur Uebung in diesem Style empfehlen, wenn wir dafür nicht die italienischen Originale, wie sie z. B. Tucher leicht zugänglich gemacht, den Copieen vorziehen müssten. Darin hat nun einmal Jeder seinen eigenen Geschmack. — Ueber die im Vorworte ausgesprochene Ansicht des Componisten über den

Gebrauch der alten Schlüssel können wir hier nicht rechten; das ist eben — Ansicht. Wir hätten, auf vielseitige Erfahrung gestützt — freilich nicht, wie der geehrte Herr Verfasser bei einer grossen Singacademie — es für den allgemeinen Gebrauch zweckmässiger erachtet, die einzelnen Singstimmen mit dem Violin- und Bassschlüssel zu geben, während in der Partitur natürlich dem C-Schlüssel in seinen gebräuchlichen Abstufungen sein volles Recht ungeschmälert verbleiben müsste.

Op. 34. Diese drei Motetten — für Sopran, Alt, Tenor und Bass a Capella — sind eben auch liturgische Gesänge, ganz kurz, einfach und leicht, kleineren und ungeübten Chören als Uebung vielleicht nützlich, obwohl sie sich über die Mittelmässigkeit nicht erheben und, als Compositionen betrachtet, einen sehr geringen Werth haben. Der Componist hat sie gemacht, vielleicht auf äussere Anregung hin, und damit gut; Derartiges schreibt Jeder, der seinen Cursus absolvirt hat, in müssiger Stunde. Aber Herr Grell, der wohl im Stande ist, Tüchtigeres und Gediegeneres zu leisten, sollte dergleichen nicht drucken lassen — er schadet sich und der Kunst. Gezwungenes Arbeiten auf diesem Gebiete können die Verhältnisse wohl entschuldigen; zur Herausgabe solcher Ephemeren kann aber Niemand gezwungen werden. *Wise.*

Nachrichten.

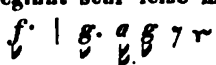
Prag, November. Die Anrufung des heiligen Geistes des Conservatoriums der Musik brachte uns am 31. October ein neues musikalisches Werk, nämlich eine grosse Messe in C dur von Director *Kittl*. Der talentreiche Tondichter trat hier zum ersten Male aus der blühenden Landschaft der Symphonie in die heiligen Haine der Gottesverehrung und hatte nun vor den ergrauten Priestern der Musica sacra eine scharfe Prüfung zu bestehen, zumal er bis jetzt nur blankes Weltkind gewesen, und nicht zu erwarten stand, dass er alle die Blumenkränze der so eben verlassenen Flur von sich werfen, sich mit dem einfachen Eichenlaube begnügen, die heiligen Sänge der Gottesverehrung so recht aus frommem Herzen anstimmen, und so zur Begeisterung hinreissen werde. So schwer dieser Schritt gewesen sein mag — es freut uns, zu berichten, dass er über alle Erwartung weit und sicher geschah. Es ist kaum zu glauben, dass man dem so viele tausend Male gewendeten Stoffe noch immer eine neue Seite abgewinnen, dass man auf dem breit und fest getretenen Pfade noch immer neue Blüthen finden könne. Aber wer aus seinem innersten Herzen betet, wird beten, wie er fühlt, denn jedes Herz fühlt anders, und auch im Gebete kann die einmal ausgeprägte Subjectivität nicht verloren gehen.

Mit der Festsetzung des Grenzpunctes zwischen heiliger und weltlicher Musik verhält es sich in den letzten Decennien ganz eigenthümlich. Die ersten Tondichter neuer Zeiten nahmen es den strengen Bekennern der alten Form mit dem Kirchenstyle viel zu weltlich. Diese Altgläubigen hatten für *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* und *Mendelssohn Bartholdy* (in seinem Paulus) nur ein Achselzucken. Noch immer schwebt ihnen die heilige Einfachheit eines *Astorga*, *Caldara*, *Allegri*, *Pergolese*, die Violinbehandlung und die Form eines *Brixi* vor. Purismus muss sein, und ist in unserer Zeit, wo ringsum Oberflächlichkeit nach der Herrschaft strebt, ein wahrer Segen. Aber der Purismus in unserer guten alten Stadt steigert sich bis zur Intoleranz, und darum ist es für schüchterne Seelen so schwer, hier durchzudringen, wo andererseits der kräftige Geist die ängstlichen Formschranken durchbricht, unbekümmert, ob er ihnen nicht auch eines der liebsten Schrankenstücke mit in die Lüfte führt. In seinem Fluge zu seinem Gotte, sagt dieser, soll Niemand aufgehalten werden, und ein kräftiges warmes Gebet muss ergreifen, ob nun die Violinen fabeln oder nicht. Beides ist unrecht. Die Form soll nicht erdrücken, aber sie muss bestehen. Ohne Form verschwimmen die Dinge in einander, und der Verstand will unterscheiden. *Kittl* ist ein Besonnener, er hat nie gesüsselt, hat sich mit dem leidigen Klingklang und dem presshaften Melodieenauswinden nie abgegeben. Seine Muse ist eine geborene Freie und ist fremden Sohlen niemals nachgetreten. Seine Gründlichkeit und seine tiefen Studien sind ausser Zweifel. Es zweifelte auch Niemand, dass er auch diesmal ein tüchtiges Werk liefern werde, aber ein klein wenig wünschten Viele, dass er sich die Flügel an dem heiligen Lichte sengen und von seinem schnellen Aufschwunge so lange ausruhen möge, bis ihm neue wachsen; dem war aber nicht so. Der Erfolg war ein so überaus günstiger, dass diese neue Arbeit unter seinen früheren bereits anerkannten die erste Stufe einnimmt. Folgendes kleine Detail mag heute genügen. Dieses schöne Werk wird ohne Zweifel demnächst wieder zur Aufführung kommen, und diese Gelegenheit soll nicht unbenutzt bleiben, um Näheres darüber zu berichten.

Kyrie, C dur, ganzer Tact, Andante: eine fromme, sanfte Dichtung, reich an Schönheiten der Nachahmung. Eine äusserst interessante Durchführung eines dreitactigen höchst einfachen Vorwurfs; die Soli wiederholen denselben wechselweise, dann zusammen — dann eine Ueberfülle an Eintritten in den mannichfaltigsten Formen — Soli mit Chor — der letzte bringt am Ende das Thema ohne Begleitung. Dieses Bauwerk gewinnt besonderes Interesse durch die Einfachheit des Materials und die haushälterische und geistreiche Verwendung desselben. Man kann sparen lernen.

Gloria, ganzer Tact, Allegro non troppo; hell, kräftig. Das Gratias agimus wechselt den Character und die Tonart, aber nicht das Zeitmaass. Es scheint uns, als ob es zu hastig fortginge. Es würde diesem Abschnitte und dem Ganzen gewiss nicht nachtheilig sein, wenn diese sanfte Danksagung, welche die Soli nach einander verschieden aufnehmen (Sopran in A moll, Bass in G dur, Alt in D moll und Tenor in C dur), etwas gemächlicher genommen und das Tutti: Domine Deus wieder in das frischere Tempo einleiten würde. Hierauf Qui tollis, $^6/_4$-Tact, E moll, Larghetto — Basso und Soprano solo — ein Canon von 50 Tacten. Die Arbeit ist streng, tadellos, höchst geistreich und originell — wir entsinnen uns nicht auf Aehnliches. Die Entfernung ist bald zwei- bald eintactig, die Männerstimme geht vor, der Sopran betet

streng nach. Es macht eine eigenthümliche Wirkung, wie das Weib die letzten Worte: Miserere nobis! kaum hörbar aushaucht, und nach einer geringen Pause nun das erste Tempo mit voller Herrlichkeit wieder eintritt, dann mit: Cum sancto spiritu in die Fuge übergeht, welche streng gearbeitet ist, deutlich und kräftig fortschreitet und jeden Erholungspunct in der Mitte verschmäht. Der Engführung folgt ein geistreich gehaltener Orgelpunct, worauf das Tonstück imposant schliesst.

Das Credo, ¾, Allegretto, ist unseres Erachtens das interessanteste Tonstück dieser Arbeit, obgleich Musiker und Kenner bald diesen bald jenen der Theile vorgezogen haben. Vielleicht ist es die durchaus originelle Handlung, die uns für diesen Theil vorzugsweise eingenommen hat. Es beginnt sehr leise mit dem einfachen Gesange:  Es ist dies ein Glaubensbekenntniss in der Weise, wie es etwa die ersten christlichen Gemeinden in ihren unterirdischen Schutzstätten abgelegt haben, voll Inbrunst, voll Ehrfurcht, voll heiligen Eifers. Die einzelnen Glaubensartikel werden von sehr sanften Flatiliengängen abgelöst bis zum: Et incarnatus est, As dur, ganzer Tact, Adagio, welches vom Tenor geführt und vom Soloquartett in den reichsten harmonischen Unterlagen gefolgt wird. Das Crucifixus, in dem Bässe und Fagotte, später Violon hervortreten, beginnt mit Basso Coro und geht alsobald in einen erhabenen Trauergesang über. Besonders ergreifend ist das Passus, das mit voller Kraft eintritt, und plötzlich zum Pianissimo des: Et sepultus erlahmt. Et resurrexit, C-Tact, Vivace, ist schwunghaft und nachahmungsweise gehalten, von welchem es wieder mit: Et in spiritum sanctum in die erste Bekenntnissform, und diese mit: Et vitam venturi unter Beibehaltung des Thema, zu dem noch vier Tacte hinzukommen, in die Fuge übergeht. Diese Fuge, ein Meisterwerk der Strenge und voll der geistreichsten Wendungen, tritt dennoch nicht so entschieden klar, wie die erste: Cum sancto spiritu hervor, was nur an dem längeren Thema und der Art des ersten Einsatzes liegt. Dagegen muss die Idee, das Bekenntnissthema auch noch zur Fuge zu benutzen und diese überschwierige Aufgabe so fliessend und glänzend zu lösen, mit vollkommener Achtung erfüllen, und wenn der Componist nichts, als dieses Credo, geschrieben hätte, man müsste ihm schon dieser Arbeit wegen einen der ersten musikalischen Ehrenplätze einräumen.

Das Sanctus, C moll, ganzer Tact, Adagio, beginnt in heiliger Scheu mit einem Tremolo der Streicher, das sobald von den Sängern Tutti, aber pianissimo belebt wird. Die getragenen sanften Klänge schwellen immer höher an, bis sie von Posaunen aufgenommen, unterstützt und bis zur höchsten Gewalt getragen werden. Plötzlich wird nach Cis moll gerückt, neuerdings langsam fortgeschritten, in's C langsam eingemündet, wo alles in heiliger Ehrfurcht austönt. Das pleni sunt coeli, C dur, ¾, geht bei Hosanna in eine kleinere, aber eben so streng als deutlich und schwunghaft gearbeitete Fuge über. Benedictus, F dur, ¾, Andantino, ist Vocalquartett solo mit geringen Unterbrechungen der Blasinstrumente. Es ist dies der glänzendste, vielleicht aber auch der schwierigste und gefährlichste Theil der ganzen Arbeit, weil jede der Stimmen beinahe durchweg selbständig gehalten, fern von jedem Gemeinplatze auf höchst eigene Weise zum Ganzen beiträgt, ohne sich nur einen Augenblick an den Nachbar anklammern zu können. Es wurde gut gegeben, kann aber noch freier und glänzender durchgeführt werden.

Das Agnus endlich, A moll, ganzer Tact, Adagio non troppo, beginnt mit Sopran solo, dann Alt, dann ein kurzer Wechselgesang, und nun tritt der Chor mit dem Miserere leise ein, schwillt mit der Wiederholung dieser Bitte an, bricht plötzlich ab, und beginnt im Tonartenwechsel neuerdings, worauf die früher vom Sopran und Alt gebrachte Weise vom Tenor und Bass aufgenommen, das Miserere wiederholt und darauf wieder das ursprüngliche Thema: Agnus Dei, aber reich mit den Eintritten der Unterstimmen belegt, aufgenommen wird, welches nun in die letzte Bitte Dona nobis übergeht. Dieses geht ut Kyrie, und verleiht so dem ganzen Werke eine höchst wohlthuende Einheit, und man kann sich nur der Gelegenheit freuen, das interessante Gewinde des ersten Theiles noch einmal durchzuhören. — Aufgeführt wurde das Tonwerk ganz würdig, und eine so grosse und gewiss nicht leichte Production macht der Anstalt alle Ehre. Die Solostimmen sangen die Schülerinnen Dem. *Soukup* und *Engst*, der Schüler *Peták* und der geachtete Opernsänger *Strakaty*. — Das Veni sancte spiritus von *Kolleschowsky* war ebenfalls neu. Eine recht anständige solide Arbeit. *Kolleschowsky* hat Ursache, mehr zu schreiben. Er ist ein absolvirter Schüler der Anstalt, und hat dieses Werk dem Director *Kittl* gewidmet. Das Graduale war von *Mozart*, das Oratorium von Ritter *v. Seyfried*.

Die Concertsaison hat dieses Jahr früher, als gewöhnlich, begonnen. Der Pianofortevirtuos Herr *Mortier de Fontaine* aus Paris hat den Reigen begonnen, und ihm folgte in kurzen Zwischenräumen der Flötenspieler Herr *J. E. Haindl*, Kammervirtuos des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, und der dreizehnjährige Pianist *Theodor Leschetitzky* aus Wien. Herr *Mortier de Fontaine* hat zwei Concerte gegeben, das erste im ständischen, das zweite im Theater in der Rosengasse. Wir hörten in dem ersten von ihm das Concert aus G moll von *Mendelssohn Bartholdy*, dann „Sérénade d'un troubadour," Liebesgesang von *Willmers*, mit der linken Hand allein vorgetragen, und Thema und Etude in A moll von *Thalberg* (das versprochene Schlussstück: Grande Rondeau-Caprice mit Orchester, componirt von Herrn *Mortier de Fontaine*, blieb aus). Als die interessanteste Nummer des zweiten Concertes — das auf gar sonderbare Weise aus antiker und moderner Musik zusammengesetzt war — musste das Tripelconcert von *J. S. Bach* anerkannt werden, welches der Concertgeber mit zwei kunstgewandten Dilettanten, Dr. *Ambros* und Herrn *Deutsch*, vortrug. Die grossartige und ernste Musik sprach mehr an, als die meisten Compositionen unserer Zeit. Ausserdem trug Herr *Mortier de Fontaine* noch ein brillantes Rondeau von eigener Erfindung, einen Satz aus einen *Händel*'schen Concert, dann mit den Herren *Bühnert* und *Mildner* das *Hummel*'sche Trio in Es dur vor, und wiederholte die Serenade und Etude aus dem ersten Concerte. Wenn sich nun Herr *Mortier de Fontaine* bei sei-

nem ersten Erscheinen ganz als modern-eleganter Pianist gezeigt hatte, der eine grosse Bravour mit Leichtigkeit und Delicatesse, Geist und Geschmack vereinigt und mit einem ganz eigenthümlichen Reiz erfüllt, so erschien er im zweiten Concerte zugleich als tiefdenkender solider Clavierspieler, der über dem leichten Reize der Neuheit das classische Studium nicht vergessen hat, und vereinigte alle Stimmen zu seinem Vortheile.

Herr *Haindl* liess sich zwei Mal im Theater in den Zwischenacten der „Mirandolina" und „Christoph und Renata" hören, und trug das erste Mal eine Fantasie für die Flöte von *Böhm* und Variationen von *Fürstenau*, das zweite Mal Variationen von *Fahrbach* und *Böhm* vor. Streng genommen also lauter Variationen? — Herr *Haindl* hat sich bereits eine bedeutende Herrschaft über sein Instrument erworben, das er solid und correct ohne alle Coquetterie behandelt, und auf dem er nicht mehr als die Möglichkeit leisten will. Er zeichnet sich durch grosse Bravour wie Reinheit, Sicherheit, Gefühl und Geschmack aus und beurkundet eine treffliche Schule. Wenn etwas an Herrn *Haindl* zu tadeln, so war es die Wahl ziemlich flacher und unbedeutender Compositionen.

Theodor Leschetitzky gab sein Concert im Saale der Sophieeninsel, welcher für die Zahl der Musikliebhaber, wie für die Wirkung des Pianoforte allein, zu gross ist. Der jugendliche Künstler (wir möchten ihn ein Wunderkind nennen, wenn dieser Ausdruck nicht schon gar zu verrufen wäre) spielte sechs Nummern. Zum Anfange: Grande Fantaisie et Variations sur des thèmes favoris de l'Opéra „Guillaume Tell" de *Rossini*, par *Th. Döhler*, und zum Schlusse wieder: Grande Fantaisie sur Lucia di Lammermoor de *Donizetti*, par *E. Prudent*, und dazwischen: Impromptu (Manuscript) par *Fr. Chopin* — Grande Etude par *Ch. Mayer* — Etude mélodique par *Ed. Pirkhert*, und Airs Russes par *Leop. de Meyer*, fast Alles hier noch unbekannt, doch nur die Compositionen von *Chopin*, *Pirkhert* und höchstens die *Prudent*'schen Variationen von Bedeutung, das Uebrige alles — modern, doch nicht mehr, und ihr grösstes Verdienst war die Gelegenheit, die sie dem jungen Virtuosen darboten, seine Bravour zu entfalten. Wenn wir sagen, dass *Theodor Leschetitzky* Ausserordentliches für sein Alter leistet, so ist das für eine künstlerische Individualität zu wenig gesagt. Wir haben schon viele solche zarte Virtuosen gehört, die im Technischen weit über ihrem Alter stehen, doch bei ihm ist dies noch mehr in geistiger Hinsicht der Fall. Er überwindet grosse Schwierigkeiten mit ausserordentlicher Rundung und Fülle, Sicherheit und Reinheit, aber in seinem Spiele gibt sich zugleich eine geistige Gewalt kund, es herrscht darin ein Gefühl und ein Character, der ihm eine grosse Zukunft prognosticirt, wenn sie gleich von jener *Liszt's* himmelweit verschieden sein dürfte. Nur wäre ihm anzurathen, sich der Dämpfung und Verschiebung minder zu bedienen, welche den eigentlichen Character seines Instrumentes zu sehr verwischt. Zwei jugendliche Sängerinnen unterstützten den Concertgeber. Dem. *Freytag* sang die Cavatine aus dem Freischützen: „Und ob die Wolke sie verhülle!" und erregte durch eine schöne, gleiche und kräftige Stimme und einen edlen Gesangvortrag die besten Hoffnungen. Sie ist seit Kurzem die Schülerin unserer trefflichen *Podhorsky*. Dem. *Gautsch* sang ein böhmisches Lied; doch scheint das Locale zu gross für ihre Stimme, die wir im Locale der Sophieenacademie viel angenehmer und klangvoller gefunden haben.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 6. December 1844. *Achtes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 5. December. Symphonie von *L. v. Beethoven* (Fdur, No. 8). — Psalm 85. (?) von *Martini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Concert für Pianoforte von *L. v. Beethoven* (Es dur), vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*, geb. *Wieck*. — Ouverture von *N. W. Gade* (Manuscript). — Arie aus Belisario von *Bellini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Fantasiestück von *Rob. Schumann*; Lied ohne Worte von *Felix Mendelssohn Bartholdy*; Polonaise von *F. Chopin*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. —

Die verschiedenen Epochen und Stadien der schaffenden Wirksamkeit *Beethoven's* spiegeln sich nach unserem Dafürhalten, wenn auch überhaupt in allen seinen Compositionen, doch zunächst und hauptsächlich in seinen neun Symphonieen ab. Sein Wesen, sein Geist, sein Streben erklärt es als nothwendig, dass er, mit der mehr der *Mozart*'schen Schreibweise sich nähernden C dur-Symphonie beginnend, dann mehr und mehr neue Bahnen betretend, bei immer zunehmender Beherrschung der Form und des Stoffes endlich mit der in D moll, dem gewaltigsten Instrumentalwerke aller Zeiten, die Reihe dieser unvergleichlichen Tondichtungen beschliessen musste. Von einer Symphonie zur anderen erweitert sich der Kreis der Gedanken, mehrt sich die Fülle des Geistes, die eiserne Selbständigkeit des Styles. Daher kommt es, dass er in der achten Symphonie, der unmittelbaren Vorgängerin seiner grossen Apotheose der Freude, eines der vollständigsten und treuesten Abbilder seines künstlerischen Wirkens gegeben hat. In ihr sind alle Scalen des äusseren und inneren Lebens berührt, nein, nicht blos berührt, sondern mit einer Treue, mit einem Leben gemalt, wie sie kein anderer Meister zu schildern verstanden hat. Wohl mag dieses Werk bei seinem Erscheinen manchen Zweifel erregt, und es längerer Zeit bedurft haben, um einen freien Blick in die Tiefen des Geistes, der darin niedergelegt ist, zu gewinnen; ja, es will uns nicht unerklärlich scheinen, dass man anfänglich an Manchem darin, als Gesuchtem, wohl gar Barockem, Anstoss genommen hat. Allein die Wahrheit ist bald durchgedrungen; man hat bald erkannt, dass man sich in *Beethoven's* Compositionen einleben muss, dass die Schönheit, die musikalische Nothwendigkeit, welche dem denkenden Hörer als Gesetz entgegentritt, die Schranken des Hergebrachten, des Vorurtheils siegreich durchbricht; man hat sich das Werk durch wiederholte, nicht blos technisch gelungene, sondern auch von Seiten der Auffassung und Leitung ausgezeichnete Aufführungen ganz zu eigen gemacht, und gewiss nicht Einer von *Beethoven's* Verehrern möchte jetzt eine Note in dieser Symphonie missen oder wünschen, dass Dies oder Jenes darin anders wäre, als es ist. Und wenn darin *Beethoven* hier in ge-

fälligen Weisen sich ergeht, dort mit einer an sich unbedeutend und unergiebig scheinenden Figur tändelt und scherzt, dort endlich durch die Gewalt seiner Töne Himmel und Erde in Bewegung setzen zu wollen scheint, so sind das nicht eben so viele verschiedene kleine Bilder, die uns vorgehalten werden; es ist *ein* grosses, in seinen einzelnen sich gegenseitig bedingenden Bestandtheilen zusammenhängendes Gemälde, das erst in seiner Totalität auf den Hörer den Eindruck macht, den nicht Berechnung, sondern der innere unaufhaltsame Drang seines Schöpfers erzeugte. — Die ausgezeichnete Ausführung durch unser Orchester hat uns die angedeuteten Vorzüge dieses Werks wieder lebhaft vor die Seele geführt. Nur in Bezug auf den zweiten Satz können wir die Bemerkung nicht unterlassen, dass das Tempo desselben ein wenig gemässigter hätte sein können; dadurch wäre gewiss eine noch grössere künstlerische Ruhe in das heitere Stück gekommen. —

Mad. *Mortier de Fontaine* war an diesem Abend offenbar nicht gut disponirt. Ihre Intonation war nicht ganz rein und die Stimme entbehrte des angenehmen Klanges, den wir bisher an ihr bemerkt haben. Besonders auffallend war das Distoniren in dem Psalm des Padre *Martini* (einigen in Form einer Arie componirten Versen des 86. Psalms), einem interessanten, aber freilich etwas veralteten Musikstücke aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts; gelungener in dieser Beziehung trug die Sängerin die, gerade den äussersten Gegensatz zu der vorigen bildende, eben so uninteressante, als hypermoderne Arie aus Belisar vor, wenn gleich in dieser der Grad von Bravour fehlte, welche allein der Composition den zu ihrem Bestehen erforderlichen Nimbus zu verleihen vermag.

Zum ersten Male nach ihrer Rückkehr von einer grossen Kunstreise nach Russland liess sich Frau Dr. *Clara Schumann* in ihrer Vaterstadt öffentlich hören. Leipzig hat von je her eine rühmliche Ausnahme von der leider nicht wegzuleugnenden Regel gemacht, dass der Prophet in seinem Lande am Wenigsten gelte; wenigstens hat — wenn auch einzelne Coterien der Vorwurf, dass sie in Bezug auf Kunst das von auswärts Kommende dem Einheimischen vorziehen, nicht unverdient treffen mag, — doch die Mehrzahl der hiesigen Kunstverehrer das wahrhafte Verdienst um so mehr anerkannt, wenn es unter ihren Augen, aus ihrer Mitte hervortrat. Und so hat unser Publicum die berühmte Virtuosin Frau Dr. *Schumann* von der Zeit an, wo sie in zartester Jugend als *Clara Wieck* durch ihr ausgezeichnetes Spiel Bewunderung erregte, mit Freuden begrüsst, mit unverkennbarer Theilnahme bei ihrem staunenswerthen Fortschreiten begleitet, und nennt sie jetzt mit gerechtem Stolze die Ihrige. Daher konnte es nicht fehlen, dass man die Künstlerin auch diesmal mit Beifall empfing und ihren ausserordentlichen Leistungen die verdiente Anerkennung zollte. Der Vortrag des *Beethoven*'schen Es dur-Concerts war in der That ein meisterhafter; in geistreicher Auffassung und Ausführung eines solchen edeln und genialen Werkes hat Frau Dr. *Schumann* ausser *Mendelssohn* wohl nicht ihres Gleichen; dazu ist die Reinheit und Glätte ihrer Passagen ohne Tadel, und die Verzierungen weiss sie mit einer solchen Grazie hinzuhauchen, dass wir sie unbedenklich als eine Meisterin in dieser feinen Arbeit bezeichnen können. — In gleicher Vollendung spielte sie das interessante Fantasiestück von ihres Gatten Composition, das Lied ohne Worte von *Mendelssohn* (No. 1 aus dem fünften Hefte, Gdur) und die überaus schwierige Bravourpolonaise von *Chopin*, und wir bringen ihr nachträglich noch den lebhaftesten Dank für den Genuss dar, den uns ihr treffliches Spiel bereitet hat. —

Unser kürzlich in diesen Blättern ausgesprochener Wunsch, des wackeren *Gade* neueste Ouverture nochmals zu hören, ist schneller, als wir erwartet hatten, in Erfüllung gegangen, und zugleich unsere Vermuthung bestätigt worden, dass eine Wiederholung derselben das Verständniss der Composition fördern und deren Schönheiten mehr hervortreten lassen würde. Neben schöner Erfindung der musikalischen Gedanken macht sich in diesem Musikstücke eine geschickte und geschmackvolle Verarbeitung derselben, so wie eine höchst wirksame Instrumentation geltend, und verleiht ihm dadurch den Stempel eines aus geübter Feder hervorgegangenen Werkes. Dass der geschätzte Componist bei dieser Ouverture, wenn auch nicht ein dramatisches Sujet, doch aber irgend eine bestimmte Idee, ein Lebens- oder Naturbild, vor Augen gehabt habe, dürfen wir wohl annehmen, obgleich das Programm des Concertes, in welchem sie zum ersten Male zu Gehör kam, sie mit dem allgemeinen Namen: Concertouverture bezeichnete. Die Motive der Composition haben etwas so entschieden Nationales, die ganze Anlage des Stückes mit seinen Affectsteigerungen und dem Zurückkehren zur Beruhigung ist so dramatisch, dass wir kaum glauben können, der Componist habe ohne specielle Tendenz damit nur einen Instrumentalsatz zum Behufe der Eröffnung eines Concertes geben wollen. Die Theilnahme des Publicums gab sich durch einen um Vieles vermehrten Beifall zu erkennen, der hier, wie überall, wo das schöne Musikstück zur Aufführung gelangt, gewiss mit jeder Wiederholung steigen wird. *L. R.*

Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Cremona. Incredibile dictu! Verdi's heutige italienische Tagesoper Ernani machte hier Fiasco; die Barilli-Patti und der junge Tenor Bettini nebst dem Bassisten De Lorenzi wurden kaum einige Male beklatscht. Die Leser dieser Blätter kennen das gesunde Urtheil der hiesigen Zeitung bei Gelegenheit der hiesigen Aufführung des Meyerbeer'schen Roberto il Diavolo. In ihrem langen Artikel heisst es dies Mal unter Anderem: „Wir folgen nicht blindlings dem Urtheile der enthusiastischen Bewunderer des Componisten alla moda *(sic)* über diesen Ernani, der keinen Vergleich mit seinem Nabucco und den Lombardi aushält. Ausgenommen das Largo des Finale des ersten Acts mit einer erbärmlichen Stretta, ein Duettchen des zweiten Acts, das Finalterzett von sicherem Effect und nicht ohne Mängel, was bleibt übrig? .... Reminescenzen. Die ganze Oper ist monoton, zeigt vielmehr Phantasiearmuth u. s. w.“ Von Donizetti's nach-

her gegebener Maria di Rohan sagt dasselbe Blatt: die ersten beiden Acte seien „*freddi e poveri*“; es hat auch nur der dritte Act etwas gefallen.

Brescia hatte auf der Fiera die junge Boccabadati, die Altistin Alboni, Tenor Luigi Ferretti und den Bassisten Colmenghi, ohne Weiteres eine gute Gesellschaft, aber Donizetti's Maria di Rohan liess kalt, auch mit der eingelegten Romanze aus dessen Favorita. Verdi's Ernani, worin Herr Secondo Torre mitwirkte, machte Furore! Dass es Donizetti noch bei Lebzeiten so gehen möchte, wie dermalen dem beinahe vergessenen grossen Rossini, das wäre zum Lachen und zum Weinen zugleich.

Bergamo. Die Aufnahme des Ernani, von Verdi selbst auf der hiesigen Fiera in die Scene gesetzt, war das Echo der Nachbarstadt Brescia. Maestro und Sänger (die Strepponi — abgenutzt —, Tenor Cuzzani, die Bassisten Colini und Caliari) wurden mehrmalen hervorgerufen. Donizetti's Belisario mit den Damen Lusignani, Ponti, dem Tenor Musich und Bassisten Colini (Titelrolle) enthusiasmirte weniger (s. vorige Rubrik zu Ende).

Mantua. Dieselbe Gesellschaft wie in Carpi (s. d.).

Ceneda. Donizetti's Gemma di Vergy ging nicht am Besten. Die unpässliche Prima Donna Mazza ist mehr für das Buffo geeignet; den nicht angekommenen Bassisten Assoni musste der Buffo Sillingardi ersetzen. Tenor Mercuriali, mit hübscher Stimme, war der Beste. Einen viel besseren Erfolg hatte Donizetti's Figlia del Reggimento, worin sämmtliche drei Sänger so zu sagen in ihrem Elemente waren, und auch die Comprimaria Cocconi und Bassist Guido mitwirkten.

Lendinara. Figlia del Reggimento, mit der vorigen Gesellschaft und Aufnahme. Ricci's Due Figaro machten Fiasco.

Stradella. Die Sarazin, Tenor Rossi und Bassist Perger machten in mehreren Stücken der Gemma di Vergy Glück, und dieses Glück verfolgte sie in der nachher gegebenen Figlia del Reggimento, worin der weltberühmte Chor Rataplan wiederholt werden musste.

Bozzolo. Donizetti's Elisir d'amore wurde in den Himmel erhoben, mit ihm die Prima Donna Zagnoli, Tenor Ricci, Buffo Napoleone Rossi und Bassist Casanova.

Tiene. Die Focosi nebst dem Tenor Comassi und dem Bassisten Federigo und Bellegrandi trugen ihren hiesigen Triumph in der Gemma di Vergy geradewegs nach

Battaglia, wo man sie ängstlich erwartete, um sich während der Badezeit an jener Musik zu laben.

Vicenza. Bei aller Trockenheit dieses Sommers in Italien regnete es im Norden daselbst stets Verdi's Ernani, weil beinahe ganz Oberitalien und auch Wien mit dieser Oper Lärm gemacht. Der Furore konnte um so weniger ausbleiben, als auch die braven Sänger: die Brambilla (Teresa), Tenor Bettini und die Bassisten Valli und Bottura das Ihrige zu jener Aufnahme beitrugen. Einer der Prima Donna zugestossenen Unpässlichkeit wegen liess man die Barili-Patti schnell von Mailand kommen, die nachher in derselben Oper zu Cremona sang (s. d.). Einstweilen ersetzte sie die Steffanone. Die nachher gegebenen Opern waren: Coppola's Giovanna I. di Napoli, deren letzter Act bald mit zweien des Ernani abwechselte, sodann Donizetti's Maria di Rohan, in welcher insbesondere die Barili und ihre Collegen starken Beifall erhielten.

Este. Die nirgends mehr ergötzende und daher sehr selten gegebene Straniera von Bellini wurde hier mit einem behaglichen Gefühle angehört, wiewohl ihre Sänger: die Vernhet, die Huber, Tenor Pompejano und Bassist Luisa wohl zu den alten Practikern, aber nicht zu den vortrefflichen gehören. Der Belisario ging ebenfalls gut.

Padua. Am 9. Juli wurden „auf Verlangen“ Meyerbeer's Ugonoti, und zwar zum zehnten Male bei vollgedrängtem Theater, und den 10. abermals gegeben: Beweis genug, dass die Musik dieser Oper ganz andere Dinge als Mercadante's Bravo aufzuweisen hat. In Verdi's Ernani sangen hierauf zwei andere Sänger: die Bortolotti, und Bassist Varesi, Beide recht brav, und die Oper fand auch hier ihre Enthusiasten. Die Ugonoti konnten wegen Abgang der Maray und des Herrn Balzar nicht mehr gegeben werden. Donizetti's Maria di Rohan, deren Musik in der Venetianer Zeitung etwas hart mitgenommen wurde, beschloss die Stagione nicht geräuschvoll; Manches gefiel darin aber mehr, als im Ernani.

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 8. December. Gestern fand die Wiedereröffnung unseres Opernhauses Statt, ein in jeder Hinsicht prächtiges Fest. Das glänzend erneuerte Haus, die stattliche Versammlung, die an mannichfaltigem Interesse reiche Festoper *Meyerbeer's*, die Pracht der Scenerie, Alles vereinigte sich zum glänzendsten Ganzen. Ein ausführlicher Bericht darüber soll in dem nächsten Stück dieser Blätter folgen.

Feuilleton.

Wie es heisst, geht die Neue Zeitschrift für Musik mit dem neuen Jahre in das Eigenthum und die Redaction des durch seine Vorlesungen über Musik bekannten Herrn *Franz Brendel* in Dresden über.

Am 26. November starb in München der königl. Hofcaplan und Ritter des Verdienstordens vom heiligen Michael *J. B. Schmid*, ein um die Münchener Kirchenmusik, namentlich in der St. Michaelshofkirche, wo er lange Zeit hindurch Chordirector war, vielfach verdienter Mann. — Der bekannte Sänger *Compagnoli* ist, 50 Jahre alt, in Italien gestorben.

Newyorker Blätter enthalten den Aufruf zur Bildung eines deutschen Liederkranzes daselbst, nach Art der deutschen Männergesangvereine. Die Sache scheint Anklang zu finden.

Die Academie der Santa Cecilia zu Rom hat den Componisten *Anton Berlin* in Amsterdam (von welchem S. 621 dieser Blätter die Rede war) zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Capellmeister *Gläser* in Copenhagen hat von dem dasigen Musikvereine eine prachtvolle Tafeluhr mit musikalischen Emblemen zum Geschenk erhalten. — Für die Verdienste, die er sich um den musikalischen Gottesdienst in der dortigen Capelle der österreichischen Gesandtschaft erworben, liess ihm der Kaiser von Oesterreich einen Brillantring überreichen.

In Paris ist eine neue ernste Oper: „Richard in Palästina,“ Buch nach *Walter Scott* von *Paul Foucher*, in drei Aufzügen, Musik von *Adolph Adam*, wie es scheint, ohne glänzenden Erfolg aufgeführt worden.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin sind folgende Musikalien kürzlich erschienen:

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern älterer und neuerer Zeit. *Zweite* Sammlung, *sechste* Lieferung. Duett für Sopran und Tenor mit Chor und Sopransolo und Chor aus dem „*Morgengesang*" von *J. Fr. Reichardt*. Subscr.-Preis ½ Thlr.

Bach, J. S., Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumentalbegleitung. Partitur mit unterlegtem Clavierauszuge von *J. P. Schmidt*. No. 4. „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei." 1½ Thlr.

Haydn, J., Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle en Partition. Edit. compl. No. 64 — 83. Subscr.-Preis 3 Thlr. (Hiervon sind die Nummern 70 — 83 noch nicht erschienen, werden jedoch bis Ende März in drei Doppelheften nachgeliefert. Das hiermit ganz vollständige Werk kostet im *Subscriptionspreise* 23 Thlr., wofür es bis auf Weiteres noch erlassen wird; einzelne Hefte sind nur im Ladenpreise zu ½ Thlr. zu haben.)

— — Deux Tables thématiques et chronologiques des Quatuors p. 2 Violons etc. en Partition. ½ Thlr.

Krug, G., Drei Quatuors für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 8. No. 1, 2, 3 (oder 4ᵉ, 5ᵉ und 6ᵉ Quartett). Jede Nummer 1½ Thlr.

Tschirch, W., Fünf Gedichte für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. ⅔ Thlr.

— — Vier Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 8. ⅔ Thlr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

C. Schmied's leichteste Erlernung des

Notensatzes mit Typen.

Nebst Anweisung, wie die fünf Linien durchlaufend und alle Stäckelungen vermieden werden können. Für Schriftsetzer, welche das Notensetzen ohne mündliche Instruction in kurzer Zeit erlernen, für Schriftgiesser, welche ihren Giesszettel berichtigen und für Buchdruckereibesitzer, die sich von dem richtigen Guss ihrer Noten überzeugen wollen. Nebst Abbildung eines Notentypenkastens. 8. 17½ Sgr. 14 Ggr. oder 1 Fl. 3 Kr.

Dieses sind die Mittheilungen eines seit 46 Jahren practisch mit typographischen Gegenständen beschäftigten Mannes. Sie bilden einen wesentlichen Anhang zu allen bis jetzt erschienenen Lehrbüchern der Buchdruckerkunst und sogenannten Formatbüchern.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Conradi, *Marien-Polka*, für Pianoforte à 2 mains. Pr. 5 Sgr.

Gährich, W., *Gluck*, *Gluck*, *Gluck-Walzer* in Orchesterstimmen. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

— — Derselbe für Pianoforte à 2 mains. Preis 7½ Sgr.

— — *Windsbraut-Galopp* in Orchesterstimmen. Preis 25 Sgr.

— — Derselbe für Pianoforte à 2 mains. Preis 5 Sgr.

Wittmann, R., *Wundertöne. Walzer* in Orchesterstimmen. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

— — Derselbe für Pianoforte à 2 mains. Preis 12½ Sgr.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund.

Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

5 Bände à 1 Thlr.

sind bereits erschienen. Von dem ersten Heft des sechsten Bandes kann demnächst in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf sechs Exemplare wird das siebente frei gegeben. Gefälliger Verwendung und Bestellung sieht entgegen

Wilh. Körner in Erfurt.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist mit Eigenthumsrecht *ganz neu* erschienen und zu haben:

Beethoven, L. van, *Derwisch-Chor* aus dem ungedruckten Singspiele „*Die Ruinen von Athen*," für Pianoforte allein arrangirt von *Carl Czerny*. 30 Kr. C.-M.

— — dº dº für 4 Hände. 45 Kr. C.-M.

* Als einzige rechtmässige Besitzer des von weil. *Ludwig van Beethoven* hinterlassenen *Manuscripts* der noch ungedruckten Stücke aus den Singspielen: „*Die Ruinen von Athen*" und „*König Stephan*," benachrichtigen wir zugleich sämmtliche deutsche Concert-Directionen und Musik-Anstalten u. s. w., dass die betreffenden *Partituren*, ganz oder theilweise nur *von uns* zu beziehen sind.

Wien, den 15. October 1844.

Artaria & Comp., Kohlmarkt No. 1151.

In unserem Verlage sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu bekommen:

Bull, Ole, Portrait, lithographirt, gross Folio, chinesisches Papier 1½ Thlr., weiss 1 Thlr.

Willmers, R., dº gr. Folio, chin. Pap. 1½ Thlr., weiss 1 Thlr.

Soussmann, H., dº gross Quart. ⅔ Thlr.

Mollique, B., dº gross Quart. ⅔ Thlr.

Döhler, Th., dº Stahlstich. Quart. ½ Thlr.

Hauser, M., dº Stahlstich. Quart. ½ Thlr.

Diese Portraits zeichnen sich durch vortreffliche Ausführung und sprechende Aehnlichkeit aus und werden gewiss das Interesse der Musiker und Kunstfreunde erregen.

Schuberth & Comp.,
in Hamburg, Leipzig und Newyork.

Der von dem königlich ständischen Tanzlehrer Herrn **Joh. Raab** neu eingeführte Kammertanz:

Polketta en Colonne,

Musik von

Jos. Liehmann,

ist bei **Joh. Hoffmann** in Prag erschienen, für Pianoforte 30 Kr., für Orchester 2 Fl.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1845 ihren 47sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 10. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. № 51. 1844.

Inhalt: Nekrolog. — Bibliographische Anzeigen. — Die Tonhalle in Hamburg. — *Nachrichten*: Aus Prag. (Beschluss.) Aus Berlin. Aus Leipzig. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Nekrolog.

Weimar. Am 1. November d. J. starb hier der in der Kunstwelt rühmlichst anerkannte und als Mensch wie als Künstler gleichgeachtete grossherzogliche Musikdirector

August Ferdinand Häser,

tief betrauert von Allen, die seinem Herzen nahe standen, und beweint von seinen viel verbreiteten Freunden, Gönnern und Schülern, welche den braven Mann zur letzten Ruhestätte geleiteten, um dem Verblichenen den herzlichen Tribut ihrer Verehrung und Liebe darzubringen.

A. F. Häser (dritter Sohn des ehemaligen Universitäts-Musikdirectors *Johann George Häser*) wurde in Leipzig am 15. October 1779 geboren. Von 1789—93 besuchte derselbe die dasige Nicolaischule und das Gymnasium zu Eisleben, und war darauf bis 1796 Alumnus der Thomasschule in Leipzig. Zu Michaelis letztgenannten Jahres ging er auf die dasige Universität, um Theologie zu studiren, verliess dieselbe aber schon nach einem Jahre, indem er die Vocation zum vierten Lehrer am Gymnasium und Cantor an der Hauptkirche zu Lemgo in Westphalen annahm. Für Musik, welche er seit der frühesten Jugend leidenschaftlich liebte, konnte er dort nur wenig wirken und leisten; dennoch erhielt er 1800 den Titel als Musikdirector und eine kleine Gehaltszulage. Aus besonderer Neigung studirte er für sich reine Mathematik, und gab von 1799—1806 den mathematischen Unterricht in den beiden oberen Classen des Gymnasiums (in einigen später im Druck erschienenen Werkchen legte er die Beweise seines Strebens und Fleisses in dieser Wissenschaft nieder). Im September 1804 verheirathete er sich mit *Dorothea Schwabedissen*, und begleitete von 1806—13 seine Schwester *Charlotte* auf ihren Kunstreisen in Italien. Während dieser Reisen verwendete er seine Zeit fast ausschliesslich auf das Studium der Musik. Im Herbst 1813 kehrte er aus Italien zurück und privatisirte bis 1815 in Lemgo. Die Stelle des vierten Lehrers am Gymnasium wurde wieder erledigt und ihm mit dem Titel eines Subconrectors angetragen und er stand derselben bis 1817 vor. Hauptsächlich beschäftigte ihn der Unterricht in der Mathematik und italienischen Sprache in den höheren Classen. Im Frühjahre darauf erhielt er den Ruf als Director eines neu von ihm zu errichtenden stabilen Hoftheaterchors in Weimar und folgte demselben. Wie er nun für die musikalische Bildung des von ihm erlesenen und ihm anvertrauten Personals wirkte und sorgte, davon gibt seine bei Schott in Mainz edirte „Chorgesang-Schule" das beste und lebendigste Zeugniss. Zu Ostern 1829 wurde er zugleich als Musikdirector an der Hauptkirche angestellt, mit welcher Stelle später auch das Gesanglehreramt am grossherzogl. Seminarium verbunden wurde. In diesen beiden neuen Aemtern leistete derselbe nicht weniger Erfreuliches und Gutes, was dankbare Anerkennung gefunden hat. Als ehrende Auszeichnung erhielt er von seinem kunstsinnigen Fürsten die grosse goldene Civil-Verdienst-Medaille; der Stadtrath von Weimar sandte ihm für ein grosses zum Besten des Kirchen-Aerars veranstaltetes Concert ein würdiges Danksagungsschreiben als gerechte Anerkennung seines geistig-moralischen Wirkens und künstlerischen Strebens. Die Accademia filarmonica zu Bologna, desgleichen die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannten denselben vermöge übersendeter Diplome zu ihrem wirklichen Mitgliede. Von 1817 an ertheilte *Häser* den beiden Prinzessinnen von Sachsen-Weimar, *Marie* und *Auguste* (Gemahlinnen der Prinzen *Carl* und *Wilhelm* von Preussen), bis zu deren Vermählung musikalischen Unterricht, und seit 1831 hatte er das Glück, der hochverehrten Grossherzogin bei ihrem Studium der Musik behilflich zu sein und berathend zur Seite zu stehen.

Er hinterlässt eine Wittwe und vier Söhne: 1) *Heinrich Häser*, Doctor und Professor der Medicin zu Jena (dem musikalischen Publicum durch eine kleine Schrift: „Die menschliche Stimme, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung, Berlin, Hirschwald, 1839, bekannt). 2) *Gustav Häser*, grossherzogl. Hofschauspieler in Oldenburg. 3) *Julius Häser*, gegenwärtig Mitglied des Stadttheaters in Bremen. 4) *August Häser*, zum Studium der Medicin bestimmt.

Der musikalische Nachlass des Verstorbenen ist nach Zahl und Werth der im Manuscript vorhandenen Compositionen bedeutend. Die wichtigsten nachgelassenen Werke sind mehrere geistliche Musikstücke mit und ohne Begleitung, ein Oratorium: „Die Kraft des Glaubens," mehrere Missen, Requiems, Hymnen, Psalmen, auch Werke für Männerchöre. Fast alle diese Compositionen sind mehrmals, viele oft in Weimar, Jena und anderen Orten, das Oratorium z. B. in Stuttgart und in Birmingham, mit

grossem Beifall aufgeführt worden. Ausserdem finden sich zahlreiche kleinere ein- und mehrstimmige Gesänge meistentheils ernsten Inhalts im druckfertigen Manuscripte vor.

Die letzte grössere Arbeit des Verstorbenen, das Erzeugniss vieljähriger Studien und reicher Erfahrung, ist: „Neue musikalische Zeichen- und Notenschrift," ein Werk, durch welches er zunächst die Vereinfachung des Unterrichts in der Harmonie und Compositionslehre bezweckte, und welches, wie der treffliche, fleissige und sinnige Tonkünstler gegen seine liebsten Freunde sich selbst äusserte, der äussersten Einfachheit seines Systems ungeachtet seine eigenen grossen Erwartungen um Vieles übertrifft. Dieses Werk, ungefähr 100 Quartseiten stark, liegt zum Drucke, gleich vielen oben erwähnten Arbeiten, bereit. Wir rufen dem uns so liebgewordenen Verblichenen vom Herzen ein wehmüthiges: *Requiescat in pace* nach, und hoffen und wünschen, dass kunstsinnige Verleger um der Kunst selbst willen durch Herausgabe mehrerer besonders auserlesener Werke *A. F. Häser's* sich mit dessen Erben in Rapport setzen möchten, da diese gern und willig zur Veröffentlichung derselben die Hand bieten würden, wodurch der mit Ehre genannte Name des bereits gepriesenen Verfassers eine höhere Weihe erhalten würde. Noch setzen wir ein vom Componisten selbst herrührendes Verzeichniss seiner Compositionen her, welche theils im Stich erschienen, theils noch als Manuscripte sich vorfanden.

Op. 1. Die Kindesmörderin, auf Kosten des Componisten 1801 gedruckt. — Op. 2. Das Vater Unser. Leipz. mus. Zeit. 1814. No. 44. — Op. 3. Ecce quomodo moritur. L. m. Z. 1817. No. 2. — Op. 4. XII Bagat. capric. 2 Hefte. Breitkopf u. Härtel. Recens. L. m. Z. 1817. No. 9. — Op. 5. Il Miserere. Ebend. 1817. (Rom zum Abschied 1813.) Recens. L. m. Z. 1818. No. 42. — Op. 6. Capriccio in E f. Pianoforte mit Streichquartett. Ebend. 1817. Rec. L. m. Z. 1819. No. 13. — Op. 7. Salve Regina mit Pianoforte, Es. Ebend. 1818. Recens. L. m. Z. 1819. No. 19. — Op. 8. Zwölf Gesänge mit Pianoforte. Ebend. 1818. Rec. L. m. Z. 1819. No. 31. — No. 9. Salve Regina in C. Ebend. 1818. Rec. L. m. Z. 1820. No. 15. (Später für Orchester, deutsch, Manuscript.) — Op. 10. Kyrie und Gloria, bei Hofmeister. 1818. (Unrichtig als Op. 6 bezeichnet; später für Orchester, Manuscript.) — Op. 11. Te Deum laudamus. Hofmeister. 1818. (Te gloriosus, Manuscript, unrichtig als Op. 7 bezeichnet.) — Op. 12. Nel cor più non mi sento, Thema u. Variationen für Pianoforte. (Unrichtig als Op. 8 bezeichnet.) Hofmeister. 1819. — Op. 13. Sonata, Es, No. 3. Breitkopf u. Härtel. 1820. Rec. L. m. Z. 1821. No. 42. — Op. 14. Ouverture für Orchester, C. André. 1821. — Op. 15. Ouverture für Orchester, D. Ebend. 1821. — Op. 16. Olla Potrida für Pianoforte. Peters. 1822. — Op. 17. Missa, B. Schott. 1821. Rec. L. m. Z. 1824. No. 42. — Op. 18. Requiem. Hofmeister. 1824. Rec. Berliner Zeit. 1826. No. 34. — Op. 19. Drei Gesänge für Männerstimmen. Ebend. 1825. — Op. 20. Vier italienische Canzonetten. Ebend. 1825. — Op. 21. Caraffa, Tema con Variaz. für Pianoforte. Bachmann. 1825. — Op. 22. Ländler zu vier Händen. Ebend. 1826. — Op. 23. Polacca zu vier Händen. Ebend. 1826. — Op. 24. Sechs Gesänge für Männerstimmen. (Noch Manuscript, nicht erschienen.) — Op. 25. Kleine Uebungsstücke für Pianoforte. Wenzel. 1826. Rec. Anz. Frankfurt a. M. No. 1—13. — Op. 26. Sechs Gesänge für Singstimme, Sopran, mit Pianoforte. Ebend. 1826. Ebend. recens. — Op. 27. Adagio e Tema con Variaz. für Pianoforte u. Clarinette. Schlesinger. 1820. — Op. 28. Drei Basslieder. Trautwein. 1828. Rec. L. m. Z. 1829. No. 13. — Op. 29. Ouverture (No. 128). Hofmeister. 1828. — Op. 30. Ouverture (No. 129). Ebend. 1828. — Op. 31. Cimarosa, Arie mit Verzierungen. Trautwein. 1828. — Op. 32. Musikalische Unterhaltungen. Wenzel. 1829. — Op. 33. Chorgesangschule. Schott. 1833. — Op. 34. Requiem. Clavierauszug. Breitkopf und Härtel. 1833. Recens. L. m. Z. 1834. Iris. 1834. No. 33. — Op. 35. Requiem für Männerstimmen. Ebend. 1833. Rec. L. m. Z. 1833. No. 43. Iris. 1834. No. 33. — Op. 36. Mitten wir im Leben. *Kalbitz* Archiv. — Op. 37. Vater Unser. Ebend. — Op. 38. Beiträge zum Minnesänger. Schott. — Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. Breitkopf u. Härtel. — Op. 39. *Glaser*, Originalbibliothek des Männergesanges. — Musikalische Eilpost. Hoffmann. — Op. 40. *Voigt*, Polyhymnia. — Harmonielehre, *Jelensperger*, aus dem Französischen in's Deutsche. — Die musikalische Reform, *Gambale*, aus dem Italienischen.

In diesem Verzeichnisse ist seiner Oper in drei Acten: „Die Neger auf St. Domingo," welche in Weimar zum ersten Male 1836 aufgeführt wurde und ungetheilten Beifall erhielt, keiner Erwähnung von ihm geschehen. Desgleichen nicht einer zweiten schon früher componirten Oper: „Alphonsine oder: Der Thurm im Walde." Der Text zur ersten Oper ist von seinem Bruder *Wilhelm Häser* in Stuttgart; zur letztgenannten aber von *Castelli*. Operntexte hat *A. F. Häser* übrigens eine Menge aus dem Deutschen in's Italienische, wie aus dem Italienischen in's Deutsche glücklich übersetzt. Auch war derselbe langjähriger Mitarbeiter der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, der Cäcilia und anderer musikalischer Zeitschriften. Eine Abhandlung über das Duodecimalsystem ist im Druck erschienen; auch befinden sich in *Kraushaar's* mathematischem Magazin, in *Gruber's* Encyclopädie und in *Gottfried Weber's* Lexicon der Tonkunst werthvolle Aufsätze seiner Feder.

Bibliographische Anzeigen.

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Herr *Crivelli* in London hat daselbst eine neue Auflage seiner:

Art of singing, with alteration and new solfeggios for the cultivation of the Bass voice

herausgegeben, die sehr gelobt wird.

The sequential System of musical notation, an entirely new Method of writing Music, in strict conformity with nature, and essentialy free from all absurdity and intricacy; with explanatory Plates. By A. Wallbridge. London, 1844.

Soll eine abgekürzte Notenschrift sein, was sie aber nicht ist.

Domestic Music for the wealthy; or a Plea for the arts and its progress. By Henry J. Banister. London. 1843.

Herr *Banister*, ein geschickter Violoncellist, sucht in dieser Schrift darzuthun, wie die Lage der Musiker in England verbessert werden könnte.

The Book of scottish Song: a collection of the best and most approved Songs of Scottland, with critical and historical notices. Glasgow and London. Blackie, 1843.

Mit dem Motto: *The most extensive collection ever published.* Das Londoner Athenaeum, No. 804, meint zwar, die Quantität sage nichts, wohl aber die Qualität, glaubt aber, das Buch sei im Ganzen genommen interessant zu nennen.

Sul Tarantismo. Sunto di una Memoria del dottor *Luigi Ventura da Trani*, Soc. corrisp. dell' Accad. Medico-Chirurgica. Letta nella Tornata del 25. settembre 1843 di essa Società.

Der Verfasser zählt sieben Fälle von Tarantismus auf, hält das Ganze für einen Glauben des Volkes; die Tarantel sei nicht ganz unschädlich, bringe Nervenleiden hervor, die auch mit den gewöhnlichen Mitteln curirt werden können. Tarantismus sei also mehr die Wirkung des Volksglaubens der Puglieser, Musik und Tanz mehr das Mittel der Gegend, als der Krankheit. — Die vorigen Jahrgänge der Allgemeinen musikal. Zeitung enthalten manches Belehrende über diesen in der neuesten Zeit im Neapolitanischen wieder vorgenommenen Gegenstand.

Lettera sopra la Musica, di Monsignor *Pellegrino Farini*. Edizione II. Bologna, Sassi. 1844 in 8.

Progetto di Riforme de' Teatri musicali italiani, di A. Ferrari, Rodigino. Libri quattro. Venezia, Bragadin. 1844 in 8.

Beide Schriften sind mir bis jetzt unbekannt.

I Bassi numerati di Fedele Fenaroli, espressi secondo le regole armoniche della Riforma Musicale, proposta da *Emanuele Gambale*. Milano (Autore). 1844. 24 S. in Fol.

Also auch eine vereinfachte Bezifferung, wohl verstanden auf die *Gambale*'sche reformirte Notenschrift gegründet. Es ist wahrhaft traurig, dass Herrn *Gambale's* in öconomischer Hinsicht und für die Augen so wohlthätige musikalische Reformen noch heute so gar wenig Anklang und der Mann bei Niemanden Unterstützung findet.

Die Tonhalle in Hamburg.

Ueber dieses vorzugsweise der Musik gewidmete Prachtgebäude entnehmen wir einer Schilderung im Hamburger Correspondenten nachstehende Mittheilungen.

Die „Tonhalle" ist Eigenthum des Herrn *G. A. Gross*, Directors des Hamburger Volksgesangvereines; der dritte Theil des 175,000 Thlr. betragenden Baucapitals ist von Kunstfreunden auf Actien zusammengebracht. Das Gebäude, nach specieller Angabe des Eigenthümers von dem Architekten *Max Koppel* construirt, ist 75 Fuss breit, 145 Fuss tief, 84 Fuss hoch, und hat einen Flächeninhalt von 10,800 Quadratfuss; am 10. August 1843 wurde der Grundstein gelegt und bis zu nächstem Frühjahre wird das Ganze beendet sein. Der kleinere Concertsaal ist bereits so weit fertig, dass am 1. October die Volksliedertafel zum ersten Male darin singen konnte und *Gross* seitdem die Uebungen dieses Vereines darin hält. Im grossen Saale werden die grösseren Uebungen am 1. December beginnen und die Einweihung des Ganzen soll gegen den Schluss des Jahres Statt finden. Bemerkenswerth ist, dass viele Arbeiter an dem Gebäude Mitglieder des Gesangvereines sind.

Von den zahlreichen Räumen, welche die „Tonhalle" enthält, interessiren uns natürlich nur die für Ausübung der Musik unmittelbar bestimmten. Sie bestehen aus dem kleineren und dem grösseren Concertsaale, und einem grossen 640 Quadratfuss enthaltenden Uebungssaale. — Der kleinere Concertsaal ist für Academieen, musikalische Soiréen und kleinere Concerte bestimmt, hat eine vortreffliche Resonanz, ist 20 Fuss hoch, 30 Fuss breit, 60 Fuss lang, durch 130 Gasflammen erhellt, fasst bequem 400 Personen und wird im Renaissancestyl verziert. — Der grosse Concertsaal ist 40 Fuss hoch, unter den Logen 58, über denselben 68 Fuss breit, 113 Fuss lang, hat an der einen Seite 12, an der anderen 2 Fenster und wird durch 7 Gaskronleuchter so wie 60 Gasflammen mittels 20 an den Wänden angebrachter Brenner erleuchtet. Umgeben ist er an zwei Seiten von einem 6 Fuss breiten Corridor. Das Innere ist eingetheilt in Orchester, Parket, Parterre, Logen. Das Orchester, 8 Fuss über dem Boden terrassenförmig erhöht, hat Platz für 250 Sänger und 80 Spieler. Im Hintergrunde wird ein Orgelwerk von 22 klingenden Stimmen im 16Fusston angebracht, das 26 Fuss hoch, eben so breit und 10 Fuss tief und dessen Ausführung dem Orgelbauer *Peter Toppe* aus Verden übertragen ist. Im Parket finden sich 290 Plätze auf bequemen Lehnsesseln; in dem Parterre haben 700 Personen Raum, grösstentheils auf Divans und Bänken; die Logen, jede zu 12 Personen, enthalten 400, drei dem Orchester gegenüber befindliche Logen 50, und zwei über dem Orchester 80 Plätze, so dass das Ganze, ausser den Sängern und dem Orchester, über 1500 Personen fasst. — Die Decke des grossen Saales wird mit einem 24 Quadratfuss haltenden Gemälde verziert, welches dem Maler *Boppo* übertragen ist und *Mozart's* Verherrlichung mit Portraitfiguren der berühmtesten deutschen Tonkünstler aller Zeiten darstellt. Die Wände werden mit Marmor al fresco gemalt und die Logen mit Brüstungen von Gusseisen versehen, welche 29 Medaillons berühmter ausübender Künstler aller Nationen, in Büstenmanier gemalt, enthalten sollen.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die Sophien-Academie gab ein grosses Concert ebenfalls im Saale der Sophien-Insel, dessen Wahl und Ausführung in gleichem Maasse allgemeinen Beifall fand. „Die erste Walpurgisnacht," Ge-

dicht von *Goethe*, in Musik gesetzt von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, auf allgemeines Verlangen wiederholt, bildete den trefflichsten Prolog zu dem wahren Musikfeste, und wurde abermals mit herzlicher Theilnahme aufgenommen. *Kittl's* neuer Männerchor in böhmischer Sprache: „Für König und Vaterland" (Text von *Filipek*) schmiegt sich dem Geiste slavischer Volksmusik glücklich an und ist auch in Rhythmus und Declamation ausgezeichnet. Die Motette von *L. Kleinwächter* ist solid und trefflich gearbeitet, doch hier im Concerte zog sich das Ganze etwas in die Länge und Breite. Der beliebte oft gehörte böhmische Frauenchor: „Das schöne Land", von *J. N. Skraup* musste abermals wiederholt werden. Den Schluss bildete das wundervolle Hallelujah aus dem „Messias" von *Händel*.

Unsere Oper hat seit „Linda di Chamounix" auch nicht den Schatten einer Novität gebracht und fristete ihr schwaches Leben meist nur durch Gäste, als deren vorzüglichste wir Herrn *Pischek* vom Hoftheater zu Stuttgart, und Dem. *Rettich*, königl. baierische Hofopernsängerin aus München, erwähnen müssen. Herr *Pischek* ist schon als Anfänger ein Eigenthum unserer Bühne gewesen, und wenn man gleich bereits damals gute Hoffnungen auf sein sich entfaltendes Talent gründete, so überraschte doch seine grosse Kunstbildung eben so frappant, als angenehm. Herr *Pischek* erschien zuerst auf unserer Bühne als Jäger in *Kreutzer's* „Nachtlager" (welchen er zur achten Gastrolle wiederholen musste) und schwang sich gleich in dieser ersten Partie zum entschiedenen Liebling des Publicums empor. Er wurde stürmisch empfangen und ein fanatischer Beifall begleitete ihn durch alle Nummern, vorzüglich in dem ersten Liede und der Arie des zweiten Actes. Er sang ausserdem noch den „Zampa" (zwei Mal), der ganz eigentlich für seinen Riesenumfang geschrieben zu sein scheint, da der Componist die beiden Endpuncte des Tenor und Bariton und fast noch etwas mehr verlangt, was Herr *Pischek* spielend leistet; dann den Richard in den „Puritanern," Peter I. im „Czaar und Zimmermann," Faust (zwei Mal) und Belisar (ebenfalls wiederholt). Herr *Pischek*, den uns die Zeitschriften schon als den ersten dramatischen Sänger Deutschlands bezeichneten, gehört unter die seltenen Erscheinungen, wo das vorausgegangene Lob dem Gaste nicht geschadet, die erregten Erwartungen auch vollkommen befriedigt wurden. Seine Stimme ist trotz ihres grossen Umfanges in allen Chorden vollkommen ausgeglichen, und entfaltet, bei hinlänglicher Kraft für den grossartigen und Weichheit und Biegsamkeit für den colorirten Gesang, eine seltene Fülle und Wohlklang, deren Werth durch die Silberreinheit der Intonation, durch seine wunderbare Mezza voce und die kunstgerechte Verbindung der Falsette mit der Brustst imme noch erhöht wird. Herr *Pischek* muss tüchtige Studien gemacht haben, bevor er diese Herrschaft über sein beidenswerthes Organ errungen hat und ein solcher dramatischer Sänger im edelsten Sinne des Ausdruckes geworden ist. Man weiss nicht, soll man bei ihm mehr das Gefühl und den Ausdruck, die Kraft und Würde, oder die herrliche Tonbildung, den Fluss des Gesanges und die geschmackvollen Verzierungen, die vollkommene Deutlichkeit, oder die treffliche Declamation bewundern, bei welcher selbst die Italiener wohl kaum ihren Lieblingsausdruck: „*Recitativo tedesco*" anzuwenden wagen würden. Wenn uns nun Herr *Pischek* in allen seinen Rollen als Schauspieler wie als Sänger gleich vollkommen befriedigte, durch das tiefe Eingehen in jeden Character und die Durchführung bis in die kleinsten Nuancen, wenn er sich im „Nachtlager" und „Faust" als ächter deutscher Sänger beurkundete, in „Zampa" sein Eingehen in die leidenschaftliche französische Manier kund gab, so bewies er zugleich im „Richard" und „Belisar" nicht allein, dass er in die Mysterien des italienischen Gesanges nicht minder eingeweiht, sondern noch mehr, dass er italienische Melodieenfülle mit deutschem Geist und Gefühl aufzufassen und zu potenziren wisse. In einem Abschiedsconcert, welches Herr *Pischek* auf allgemeines Verlangen noch seinen neun Gastrollen hinzufügen musste, sang der gefeierte Künstler in den Zwischenacten von „Christoph und Renata" folgende Pieçen: 1) Des Sängers Fluch, Ballade von *Uhland*, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. 2) Die drei Liebchen, Ballade von *Hoffmann*, in Musik gesetzt von *Wilhelm Speyer*. 3) Der gute Komarad, Lied von *Uhland*, componirt von *Conradin Kreutzer*. 4) Sehnsucht nach der Heimath, Lied von *Reissiger*, und zum Schlusse zwei böhmische Lieder von *Kamenitzky* und *Skraup* und bewies in allen diesen Nummern, dass er im Liedervortrage wenigstens nicht minder vorzüglich sei, als im dramatischen Gesange, dessen Aufgabe auf jeden Fall die grössere ist.

Dem. *Rettich*, königl. baierische Hofopernsängerin aus München, gab folgende Gastrollen: Antonina im „Belisar" (zwei Mal), — Elvire in den „Puritanern," — „Norma," — Amina in der „Nachtwandlerin," — Giulietta in den „Montecchi und Capuletti," — „Königin der Nacht," — Adine im „Liebestrank," und Constanze in der „Entführung aus dem Serail," und erhielt beinahe eben so grosse Beweise von Beifall und Zufriedenheit, als Herr *Pischek*. Dem. *Rettich* hat gleichfalls ihre Kunstlaufbahn bei uns begonnen, und zeichnete sich schon in der ersten Epoche derselben, bei einer ziemlich kleinen Stimme, durch treffliche Intonation und leichte und gefällige Coloratur aus. Ihre Stimme von seltenem Umfange und Reinheit, in welcher besonders die hohen Chorden hell und klar sind, hat sehr an Kraft und Fülle gewonnen und ein sorgfältiges und solides Kunststudium sie zu einer ganz vortrefflichen Bravoursängerin — vielleicht einer der ersten in Deutschland — erhoben, und sie wird in diesem Genre, die *Lutzer* ausgenommen, wenige Nebenbuhlerinnen zu fürchten haben und den kühnsten Forderungen zu entsprechen vermögen; doch in tragischen Partieen, die zugleich Gefühl und Leidenschaft ansprechen, erlaubt ihre ganze Individualität ihr nicht, sich gleich hoch zu stellen. In der Antonina, Norma und Elvire liess der technische Theil nichts zu wünschen übrig, desto mehr der dramatische. Besser gelangen ihr die elegischen Partieen der Giulietta und Amina, am Besten die muntere Adina, deren siegreiche Coloraturen sie noch vermehrte. Von Bravourpartieen aus der alten Kunst war Constanze die vorzüglichere; in der sternflammenden Königin schien Dem. *Rettich* nicht glücklich disponirt.

Mad. *Thomé*, welche in mehreren Possen auftrat, ist als Localsängerin nicht unbedeutend zu nennen. Sie hat eine recht hübsche, klangvolle und so wohlgeschulte Stimme, dass sie selbst dort ausreichte, wo die Quodlibetmacher ihr schwierige Stellen aus den besten Opern-compositionen zur Ausführung vorlegten. Ihr Spiel hat mehr Keckheit, als Humor und eine ziemliche Monotonie.

In *Mozart's* „Figaro" gastirte Dem. *Saack* als Susanne, und fiel total durch.

In der „Norma" gab ein Herr *Franke* den Sever mit gleichem Erfolge.

Zum Vortheil (? — allerdings, wenn ein vorauszusehendes leeres Haus ein Vortheil ist —) des Herrn *Joseph Emminger* erschien „Guido und Ginevra oder die Pest in Florenz" von *Halevy* wieder auf unseren Bretern und erwarb Dem. *Grosser* (Ginevra) einen neuen Triumph. Auch Herr *Strakaty* (Cosmus) und Mad. *Podhorsky* (Ricciarda) gaben ihre Rollen trefflich, und auch Herr *Emminger* sang die Rolle des Guido besser, als wir ihn seit langer Zeit gehört haben. Herr *Emminger* ist, wie Mad. *Podhorsky*, eine Perle des Personals durch tüchtiges Kunststudium; doch sind beide in Jahren vorgerückt und müssen geschont werden, um mit Erfolg wirksam werden zu können; wenn aber Herr *Emminger* in einer Woche den Robert, Olaf und Guido singen muss, ist es kein Wunder, wenn seine Stimme angegriffen ist, und er würde solche Leistungen nicht aushalten, wenn er nicht mit seltener Kunstgewandtheit zu schonen und zu sparen wüsste, woher es auch kommt, dass er oft selbst in grossen Partieen in den letzten Acten besser, als in den ersten, singt. Als Herr *Damcke* für unsere Bühne gewonnen wurde, glaubten wir, er solle Herrn *Emminger* in seinem Streben unterstützen. Herr *Damcke* scheint aber blos zum Spazierengehen engagirt zu sein, und seine Stimme nimmt durch die allzugeringe Uebung bedeutend ab, wie wir neulich in der Lucrezia Borgia, Tell und Jessonda mit Bedauern wahrnahmen. Manfredi und Lorenzo können (wie der Erstere jetzt zugeschnitten ist, wo die Banketscene, die musikalisch vortrefflichste der Oper, ausblieb) nicht viel gut oder schlecht machen, und Herr *Kunz* (Fortebraccio) moderirte seine kräftige Stimme so über die Maassen, dass er mitunter kaum vernehmlich war.

Herr *Kunz* brachte zu seiner Einnahme *Rossini's* „Italienerin in Algier," und hier war wohl Publicum und Beneficiant wechselweise mit einander zufrieden, da sich ein wohlgefülltes Haus sehr gut unterhielt, obschon die Besetzung und Aufführung dieser zwar possenhaften und etwas veralteten, doch durch und durch komischen Oper nur in wenigen Partieen genügend war. Dem. *Schwarz* müssen wir zuerst nennen, welche in der schwierigen und anstrengenden Partie der Isabella zum ersten Male bedeutend in dem eigentlichen Gebiete ihrer Stimme beschäftigt war und im Gesange den Forderungen entsprach, die man an eine Darstellerin der Isabelle zu machen berechtigt ist, in den Coloraturstellen mitunter alle Erwartungen überbot. Wenn noch mehr Lebendigkeit und Muthwillen zu wünschen übrig blieb, so mag einestheils die sonderbare und inconsequente Mischung von Munterkeit und Sentimentalität, welche der Librettofabrikant seiner Heldin zutheilte, die Darstellerin entschuldigen, anderntheils dürfen wir nicht vergessen, dass Isabella erst die fünfte Partie und die erste grosse Partie ist, welche Dem. *Schwarz* während ihres Theaterlaufes einstudirt hat. Eine noch glänzendere und in dieser Hinsicht zweckmässigere Partie wäre *Rossini's* „Cenerentola," aber auch diese verlangt ein paar tüchtige Exemplare des Buffo cantante! Dem. *Schwarz* fand stürmischen Beifall, und war — nach der vierten Arie stürmisch gerufen — so gefällig, den Schlusssatz zu wiederholen. Ihre Prosa ist nicht klar, und es wäre bei ihrem classischen Recitative zu wünschen, dass sie nie in Opern mit Prosa beschäftigt würde. Dem. *Tonner* gab die Elvira (die eigentlich mit Mad. *Podhorsky* hätte besetzt werden sollen); sie liess ihre Arie aus und sang, was von der Partie übrig blieb, recht rein und nett, doch — sehr schwach. Herr *Kunz* war Mustapha. Abgerechnet, dass die gewaltige Stimme dieses Sängers sowohl, als die Kunstfertigkeit, die er derselben bisher abgewonnen, für derlei Coloraturpartieen nicht genügend ist, hat er uns schon in den beiden Figaro's von *Mozart* und *Rossini*, so wie in manchen französischen Opern bewiesen, dass er humoristische Charactere mit grosser Ernsthaftigkeit darzustellen versteht; hier aber gab er die chargirt-komische Partie mit aller Salbung eines Orovist und Marcel. Herr *Brava* (Thaddäus) leistete, was er vermochte, obschon er nicht bei Stimme war; nur einige sehr platte Spässe (sogar im Gesange) hätte er sich und dem Publicum schenken können. Herr *Damcke* (Lindoro) besitzt auch viel zu wenig Volubilität in seiner Stimme, um diese brillante Tenorpartie genügend durchzuführen. Er sang den ganzen ersten Act durchaus schlecht, aber recht wacker das Quartett und Terzett im zweiten, worin ihm einige Verzierungen gelangen.

In der „Ballnacht" hatte Dem. *Schwarz* mit lobenswerther Resignation die Rolle der Arvedson übernommen, konnte jedoch nur wenig damit wirken, da sie nicht recht in ihre Stimmlage passt. Mad. *Podhorsky* (Amalie) und Herr *Strakaty* waren sehr gut, die Herren *Emminger* und *Damcke* (Olaf und Warting) sehr schlecht bei Stimme. Die Chöre gingen — wie seit einiger Zeit gewöhnlich — nicht recht zusammen, und schrieen mitunter wie die Zahnbrecher.

Dem. *Grosser* trat nach ihrer Urlaubsreise zum ersten Male in „Linda von Chamounix" wieder auf, und wurde vom Publicum zwar achtungsvoll, doch nicht mit jener Lebhaftigkeit empfangen, welche diese wackere Künstlerin verdient; doch stehen der Sängerin leichte Mittel zu Gebote, die üble Laune eines Publicums zu beschwören, welche aus dem nichtigen Grunde hervorgeht, dass Jene bei einem Gastspiele in einer Rolle weniger reussirt habe, als in anderen! Schon das erste Duett erregte einen Beifallssturm, und nach der Wahnsinnarie wurde sie drei Mal hervorgerufen. In der letzten Aufführung von *Spohr's* „Jessonda" dirigirte Herr Capellmeister *Skraup* zum ersten Male wieder nach seiner Genesung von einer langwierigen und gefährlichen Krankheit. Er wurde mit anhaltendem Applaus und einem Kranze empfangen.

Berlin, im November 1844. Es folgen nachstehend noch einige nachträgliche Mittheilungen über die Leistungen der hiesigen Singacademie im Laufe dieses Semesters, woraus die Thätigkeit dieses Kunstinstituts für edle Zwecke sich selbstredend ergibt.

I. Dankfeier, der Erhaltung des Königs und der Königin von Preussen gewidmet, am 30. Juli 1844. 1) Choral: „Lobe den Herrn, den mächtigen König" von *C. F. Rungenhagen*. 2) Nationallied von *J. Haydn*: „Gott erhalte Franz den Kaiser" mit angemessenem Text von *Bornemann*. Vierstimmig. 3) Domine, salvum fac regem, von *C. F. Rungenhagen*. 4) Das „Vater Unser" für zwei Chöre von *Fesca*. 5) Psalm: „Wer unter dem Schirme des Höchsten sitzet." 6) *Händel's* Dettinger Te Deum.

II. Zum Besten der Weichseluferbewohner, geistliche Musik a Capella am 4. September 1844. 1) Choral von *Zelter*: „Ein' feste Burg" u. s. w. 2) Ave regina von *Palestrina* für acht Stimmen. 3) Hymne von Lord *Burghersh*: „O god, my heart." 4) Victimae paschali" von *Jomelli*. 5) Morgengesang von *Reichardt*. 6) Sextett und Schlussfuge aus *Fasch's* 16stimmiger Messe.

III. Gedächtnissfeier für den königl. Sänger *Eunicke* (zu seiner Zeit ein vorzüglicher Tenorist). 1) Choral von *Fasch*. 2) Requiem von *Cherubini*. 3) „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von *J. S. Bach*. 4) Arie und Frauen-Chor aus *Spohr's* Oratorium: „Des Heilandes letzte Stunden." 5) Fuge aus der 16stimmigen Messe von *Fasch*: „Cum sancto spiritu."

IV. Feier des Geburtstages des Königs am 15. October 1844. 1) Choral von *Fasch*. 2) Domine, salvum fac regem von *C. F. Rungenhagen*. 3) Te Deum laudamus von *Zelter*, für zwei Chöre. 4) Der 119. Psalm von *Fasch*. 5) Der 8. Psalm von *Spohr* für zwei Chöre. 6) Preussenlied von *C. Seidel*, dem „God save the King" untergelegt.

V. Feier des Geburtsfestes der Königin, zum Vortheile der Kinder-Bewahr-Anstalten, am 13. November Abends in der erleuchteten Garnisonkirche. 1) Orgelintroduction, componirt und vorgetragen von *A. W. Bach*. 2) Te Deum von *C. F. Zelter* für zwei Chöre. 3) Pilgergesang aus dem Oratorium: „I Pellegrini" von *Hasse*. 4) Motette von *Julius Weiss*. 5) Motette von *C. F. Rungenhagen*: „Aus der Tiefe" u. s. w. 6) Orgelstück für fünf obligate Stimmen, von *A. W. Bach* componirt und vorgetragen. 7) Einiges aus dem 30. Psalm von *Basily* für zwei Chöre. Das Werk ist ein Geschenk des Componisten an die königl. Academie der Künste. 8) Hymne von Lord *Burghersh*. 9) Motette von *Hammerschmidt*, für sechs Stimmen. 10) Recitativ, Arie und Chor aus *Händel's* Oratorium der Messias: „O du, die Wonne verkündigt in Zion" und Chor: „Machet das Thor weit dem Herrn." 11) Ausgang auf der Orgel gespielt.

Am 20. November hat die Singacademie in ihrem ersten Abonnementconcerte *Händel's* „Messias" vollständig aufgeführt. — Am 28. d. M. wird dieselbe in einer Aufführung des Oratoriums „Paulus" mitwirken, welche der Componist, GMD. *Felix Mendelssohn Bartholdy*, vor seiner nahen Abreise von hier, selbst leiten wird. Der berühmte Tonkünstler hat leider seine Entlassung nachgesucht und erhalten.

Ueber die neue Festoper von G. Meyerbeer zur Eröffnung des neuen Opernhauses.

Berlin, den 15. December 1844. Die Eröffnung des neuen königl. Opernhauses, welches am 18. August 1843 in der Nacht durch die Flammen zerstört, und mit Benutzung der äusseren Mauern, im Innern durch die Huld des Königs eben so prachtvoll, als zweckmässig wieder hergestellt ist, hat am 7. December d. J., also 102 Jahre nach der Einweihung des alten Opernhauses, auf die glänzendste Weise Statt gefunden. Um 5½ Uhr Abends erschienen in der grossen königl. Mittelloge der König und die Königin, nebst den hier anwesenden hohen Gästen und dem ganzen Hofe. Die höchsten Herrschaften wurden mit einer Trompetenfanfare und lautem Jubelrufe der überaus zahlreichen Versammlung empfangen, hierauf die Volkshymne begehrt und vom ganzen Publicum stehend, unter Begleitung des Orchesters, gesungen, worauf sich der Ruf des Dankes für das schöne Prachtgebäude vielstimmig wiederholte. Das von einem Lustre mit Gasflammen hell erleuchtete Haus im geschmackvollsten Renaissancestyl gewährte einen imposanten Anblick durch die reichen Toiletten der Damen und die Galauniformen der Staatsminister, Hof- und Staatsbeamten, Generale und Offiziere, wie des diplomatischen Corps, welche, besonders zu dieser Festvorstellung eingeladen, den ersten Rang und die eleganten Logen des Prosceniums anfüllten. Das schöne Haus hat jetzt vier Logenreihen über einander, mit Einschluss des Amphitheaters. Unter der grossen königlichen Mittelloge befindet sich (gleich dem Amphitheater im Dresdener Schauspielhause) die Tribune mit erhöheten numerirten Sitzen. Hierauf folgt das Stehparterre für 420 Personen und das Parquet mit sehr bequemen Sperrsitzen für etwa 348 bis 350 Personen. Der Orchesterraum ist bei grossen Opern bedeutend vergrössert, kann aber durch Vorrückung der Parquetplätze auch verkleinert werden. Die drei Prosceniumslogen auf jeder Seite reihen sich den Logenrängen an, und gewähren, wie die reichen Verzierungen des ganzen Hauses durch Deckengemälde, Sculpturen und Vergoldungen, einen wohlthuenden Eindruck, der durch keine Ueberladung gestört wird. Wir gehen nun zur Festoper über. Das von dem Herrn General-Musik-Director *Meyerbeer* umsichtig geleitete Orchester begann die sinnige, effectvolle Ouverture zu der von *L. Rellstab* gedichteten und von *Giac. Meyerbeer* in Musik gesetzten Oper (mit Dialog): „Ein Feldlager in Schlesien" (in drei Acten, Lebensbildern) aus der Zeit Friedrich's des Grossen. Der Dichter hat sich im Voraus dahin ausgesprochen, dass er keine zusammenhängende Handlung habe liefern wollen (weshalb denn aber nicht?), sondern nur einzelne Züge und Anecdoten aus dem Leben des grossen Königs benutzt habe, um ein Characterbild aufzustellen, was allerdings um so schwieriger war, als der Monarch nicht persönlich auf die Bühne gebracht werden durfte. Die Dichtung beschränkt sich daher darauf, Friedrich II.

aus der Gefahr der Gefangenschaft durch Verwechselung der Personen und durch die Kunst seines Flötenspieles befreien zu lassen und seine Grossmuth durch Begnadigung eines wegen Insubordination zum Tode verurtheilten Offiziers an den Tag zu legen. Der zweite Act stellt, in geringem Zusammenhange mit der Handlung, das bewegte Leben des Feldlagers in Schlesien während des siebenjährigen Krieges als Episode dar, und hier ist es, wo der Componist durch grosse Chormassen und Instrumentaleffecte, wie durch harmonische Combinationen wahrhaft grossartige, dramatische Wirkung hervorbringt, im Gegensatze zum ersten und dritten Act, die fast idyllisch und meistens im Style des leichteren Singspieles gehalten sind. No. 1 ist eine gemüthliche Introduction für zwei Soprane, Tenor und Bass, worin der Hauptmann ausser Diensten Saldorf seinen Pflegesohn Conrad nach Berlin als Kaufmannslehrling sendet, der indess aus Furcht vor den Feinden bald, wie Peter in der Fremde, zurückkehrt. No. 2. Melodram und Romanze. Vielka, die Pflegetochter des Hauptmanns, entwickelt als Tochter einer Zigeunerin und Waise, ihre Fähigkeit zur Seherin und ihre Liebe zur bereits gestorbenen Mutter auf rührende Weise. No. 3. Arie des bereits zurückgekehrten Conrad, der seine Flucht vor dem Feinde und sein Zusammentreffen mit dem ihm unbekannten Könige Friedrich II. (der sich vor den Feinden unter der Brücke verborgen und den er glücklich in Saldorf's Haus geleitet hat) erzählt. No. 4 ein lieblich melodisches Duett der beiden Liebenden Vielka und Conrad. No. 5. Recitativ und Ensemble: Saldorf entdeckt nach Conrad's Entfernung seiner Nichte Therese und seiner Pflegetochter Vielka, dass der Gast, den Conrad heimlich hergeführt, der König sei. Seine Rettung wird selbst um den Preis des Lebens beschlossen. Da verkünden in No. 6 mehrere Landmädchen das Eindringen der Feinde durch den Garten. Vielka verspricht Hilfe, da es ungarische Reiter und Verwandte ihres Stammes seien. Alsbald stürmen auch die ungebetenen Gäste durch das Fenster herein. Dieser Chor ist eben so originell, als No. 7, Vielka's Zigeunerlied. Fräul. *Tuczeck* führt diese Scene, wie die ganze Partie, höchst characteristisch durch. Im Finale No. 8 wird die Flucht des verborgenen Königs dadurch glücklich bewirkt, dass Conrad für den König ausgegeben und gefangen abgeführt wird, für Friedrich II. aber ein Freipass, auf Saldorf's Pflegesohn lautend, von dem Pandurenanführer ausgefertigt ist. Dennoch wird der Flüchtige von den Posten angehalten, jedoch dadurch frei gelassen, dass er sich als der Flötenbläser Conrad durch sein fertiges Flötenspiel (ein schönes Solo hinter der Scene) legitimirt. Der Abmarsch der feindlichen Soldaten und das Dankgebet der Retter des Königs bilden den Schluss des langen, jedoch interessanten Acts. Im zweiten Acte hat der Componist colossale Chor- und Instrumentalmassen in den militärischen Lagerscenen kunstvoll angewendet, und dieselben sind höchst characteristisch, zeitgemäss und von ausserordentlicher Wirkung. Das Husarenlied No. 9 für Bariton wird von Herrn *Pfister* keck und feurig gesungen. Noch imponirender ist No. 10: das Grenadierlied des Herrn *Zschiesche* mit seinem Chorrefrain: „Trrrum! Trrrum!“ Das Lied eines greisen Landmannes No. 12 wird von Herrn *Bader* ganz im einfach gemüthlichen Tone des schlichten Alten vorgetragen. Ein Ballet mit ungemein piquanter Musik folgt. Zu grossen Tänzen bietet die Handlung keine Gelegenheit dar, daher sich das Ballet auf einen Ensembletanz und Tanz der Marketenderinnen beschränkt. No. 13, ein Quadrupelchor, ist eine der kunstreichsten harmonischen Combinationen; jeder der vier Chöre singt für sich und dann vereint. Alle Soldaten wollen fortstürmen, um den gefangen geglaubten Vater Friedrich zu befreien. Das besonders schwungvolle Kriegslied No. 14, im Chor unter Trommelschlag und Trompetenklang auf der Bühne gesungen, begeisterte allgemein zu enthusiastischem Beifall. Im Finale tritt am Meisten der Schwur des ganzen Chors und am Schlusse die Verbindung des alten Dessauer Marsches mit den Infanteriemärschen und Cavalleriefanfaren hervor, so dass die Wirkung ergreifend, jedoch zuletzt auch fast betäubend und abspannend ist. — Der dritte Act beruhigt wieder die aufgeregten Zuhörer durch die leichtere Haltung der angenehmen Gesangstücke, wie No. 16: Duett der Vielka und des Conrad, in welchem Letzterer die Flöte auf der Bühne spielt und die zweite Flöte hinter der Scene (im Zimmer Friedrichs II.) geblasen wird. Dazwischen singt Vielka ihrem Geliebten die Melodie des Flötenconcertes vor, und begleitet dieselbe mit Bezeichnung des Vortrages: crescendo, calando, dolce, piano u. s. w. Ein leiser Chor der Pagen und Diener schliesst dies ungemein graziöse, und durch den Flötencanon kunstreiche Musikstück. No. 17: Recitativ und Cavatine, in welcher Therese, die Nichte des Hauptmanns Saldorf, den Verlust ihres, wegen eines Subordinationsfehlers vom Kriegsgerichte zum Tode verurtheilten Geliebten beklagt, würde an einer anderen Stelle günstiger wirken, als gegen den Schluss der langen Oper. Fräul. *Marx* trug diese Arie mit Gefühl vor. (Bei der dritten Vorstellung blieb dieses Stück weg.) Das folgende Terzett No. 18 wird durch Conrad's Humor belebt. Da dieser, als der Retter des Königs, sich eine Gnade ausbitten darf, so bittet und erhält er die Begnadigung des zum Tode verurtheilten Sohnes seines Pflegevaters, des Hauptmanns Saldorf, welcher zugleich Theresens Geliebter ist.

Sehr schön ist am Schlusse dieses Terzetts besonders der dreistimmige Gesang ohne Begleitung. Da nun Ruhe geboten wird, weil der König im Nebensaale schläft, so entfernen sich die durch seine Huld Beglückten nach einer, besonders originell (mit englischem Horn, Bassclarinette, Harfe u. s. w.) instrumentirten Vision der Vielka. Hierauf bereitet ein unsichtbarer Chor zu den lebenden Bildern vor, welche den Zuschauern die Träume des ruhenden Helden anschaulich machen sollen. Es heisst:

„Lasst, was ferne Zeiten weben,
„Seinem Haupt vorüber schweben.“

Nun beginnt das Fest-Nachtspiel. Ein Wolkenvorhang senkt sich über die Bühne, und in einer Wolkennische erscheint die Jungfrau Borussia (Mad. *Crelinger*), und spricht den Epilog unter Musikbegleitung. Der Dichter hat ursprünglich acht Traumbilder beabsichtigt, welche auf sechs bei den zwei ersten Vorstellungen, und auf vier bei der dritten Vorstellung beschränkt worden sind, so dass, bei mehreren Kürzungen, die Oper jetzt nur

vier Stunden währt, wogegen die erste Vorstellung fast fünf Stunden dauerte. Das erste Bild zeigte ein Schlachtgemälde, dabei Friedrich II. auf seinem Schimmel reitend. Das zweite Bild ist ein allegorisches Gemälde des Friedens, mit ungemein lieblichem Gesange und Musikbegleitung. Das dritte Bild stellt das Innere des alten Opernhauses dar, Friedrich den Grossen hinter *Graun* sitzend, indem die *Mara* (Dem. *Marx*) die Arie: „Mi paventi" auf der Bühne singt. Das vierte Bild zeigt die zum Kampf gerüsteten Freiwilligen des Jahres 1813 vor dem Rathhause zu Breslau; choralartiger Gesang ertönt unter Glockenklang, zu welchem der sinnige Tondichter auch Anklänge aus *C. M. v. Weber's* patriotischem Liede: „Lützow's wilde Jagd" sehr wirksam benutzt hat. Im fünften Bilde sieht man das Brandenburger Thor mit der erst verhüllten, dann hell beleuchteten Victoria, und den Siegeseinzug des verewigten Königs in Berlin im Jahr 1814. Der Volksgesang: „Heil dir im Siegerkranz," mit Zwischenmelodieen kunstvoll verwebt und trefflich instrumentirt, ertönt ergreifend. Das letzte Bild zeigt das brennende Opernhaus, welches sich durch künstlichen Beleuchtungswechsel in die äussere Façade des neuen Kunsttempels verwandelt; Apoll und die Musen erscheinen schwebend im Gewölke, während der Chor hinter der Scene die Preussen neuen Glanz verheissende Schlussrede der Borussia begleitet. — Die wahrhaft preussische Nationaloper ist auch bei der dritten Vorstellung mit Enthusiasmus aufgenommen worden und wird am 17. d. M. zum vierten Male bei hohen Preisen gegeben werden. Der Componist wurde jedesmal durch Hervorruf ausgezeichnet und mit dem Baurath *Langhans* nach dem zweiten Act in die grosse Mittelloge zum Könige gerufen, welcher beiden Herren die höchste Zufriedenheit mit ihren Leistungen zu erkennen gab. *Meyerbeer* und der Baumeister mussten sich das erste Mal der Versammlung persönlich zeigen, um deren Anerkennung zu empfangen.

Noch oft wird diese Oper den Musikfreunden hohen Genuss gewähren. Möge auch das neue Opernhaus stets zu würdigem Opfer „Apollini et Musis" benutzt werden! *J. P. S.*

Leipzig, den 9. December 1844. Unsere Theaterdirection fährt fort, auch im Opernfache den Anforderungen vollkommen zu entsprechen, welche das Publicum an eine der ersten Kunstanstalten Leipzigs wohl machen darf. In quantitativer Rücksicht kann natürlich eine erst vor wenigen Monaten zusammengetretene Sängergesellschaft nicht so Vieles leisten, als dies bei einem längeren Bestehen eines solchen Unternehmens möglich ist; dazu kommt, dass durch öfteres und längeres Unwohlsein einzelner Sänger und Sängerinnen Unterbrechungen eintraten, die um so weniger zu vermeiden waren, als sich die anfänglich wohl von der Direction beabsichtigte doppelte Besetzung der Rollen namentlich in den Hauptpartieen nicht so leicht ausführen liess, als man geglaubt haben mochte. In Bezug auf die Leistungen selbst haben wir ohne Zweifel alle Ursache, zufrieden zu sein. Freilich fehlt noch immer ein Spieltenor; denn Herr *Widemann* besitzt, bei allen Vorzügen seines Gesanges, doch die zu einem solchen erforderlichen Eigenschaften in einem geringeren Grade, und eben so wenig war dies bei den Herren *Klein* und *Lehmann* der Fall, welche Beide übrigens nach Ablauf der kurzen Zeit, auf welche sie engagirt waren, und da sich ein entschiedener Beifall für sie nicht ergab, Leipzig bereits wieder verlassen haben. — Für die äussere Ausstattung der Oper thut die Direction das Mögliche, und wir zollen ihr dafür gern verdiente Anerkennung.

Wiederholt wurden die Opern: Don Juan, die Zauberflöte, der Schöffe von Paris (von *Dorn*), Mara (von *Netzer*) und Norma, bei denen wir nur in der Kürze des ersten theatralischen Versuchs gedenken, welchen am 5. November Herr *Salomon* (ein Schüler unseres wackeren Gesanglehrers am hiesigen Conservatorium der Musik, des Herrn *Böhme*) als Sarastro und Herr *v. Planer* als Sprecher in der Zauberflöte machten. Beide Debutanten erhielten aufmunternden Beifall, und namentlich zeigte Herr *Salomon* eine schöne und volle Bassstimme, die in ihm nach erlangter grösserer theatralischer Uebung und verminderter Befangenheit mit der Zeit einen willkommenen Opernsänger erwarten lässt.

Neu einstudirt waren: „Czaar und Zimmermann" von *Lortzing* „Die Sirene" von *Auber*, und „Figaro's Hochzeit" von *Mozart*. In der genannten *Lortzing*'schen Oper waren die grösseren Partieen in den Händen der Frau *Günther-Bachmann* (Marie), der Herren *Kindermann* (Czaar), *Ulram* (van Bett), und *Henry* (Peter Iwanow). Die beiden Ersteren haben sich bereits unter der früheren Direction in diesen Rollen entschiedene Gunst erworben, und leisteten auch jetzt unter theilweise neuen Umgebungen Ausgezeichnetes. Herr *Ulram* hat nach unserem Dafürhalten, obwohl er in Bezug auf Stimmmittel seinen Vorgänger in dieser Rolle, Herrn *Berthold*, weit übertrifft, doch nicht die natürliche Komik, die Letzterem eigen ist, und er konnte daher nur durch Uebertreibungen wirken, welche aber freilich dem Ganzen Eintrag thaten. Herr *Henry* war rücksichtlich des Gesanges seiner Partie nicht ganz gewachsen, aber sein Spiel recht lobenswerth, wenn gleich nicht dem zu vergleichen, durch welches früher der Componist selbst das Stück nicht wenig belebte.

„Die Sirene," komische Oper in drei Acten von *Auber*, ging zum ersten Male am 29. October in Scene. Die Musik ist von gleichem Genre und Gewicht, wie alle Opern *Auber's* aus der neueren Zeit: melodiös, gefällig und ansprechend, entbehrt aber, wenn auch die dem Componisten eigenthümliche grosse Gewandtheit in der Anordnung seines musikalischen Stoffes nicht zu verkennen ist, doch eines tieferen Gehaltes. Einen solchen will sie freilich auch nicht haben. *Auber* strebt jetzt offenbar mehr nach einem angenehmen, als einem tiefen und nachhaltigen Eindrucke; seine Sujets sind, zwar durch vielfache Verwickelungen interessant und spannend, aber immer auf eine parlante Behandlung der Stimmen berechnet, und diese prägt sich bei ihm bekanntlich stets im Rhythmus eines Walzers, Galops oder Contretanzes aus. Dabei fehlt es jedoch nicht an reizenden Melodieen, und die Oper enthält Nummern, die in bekannter *Auber*'scher Manier mit seltener Geschicklichkeit componirt sind. Als

sehr ansprechend heben wir namentlich das Männerquartett im ersten Acte, das Lied der Zerline, das Duett zwischen dieser und Scopetto, und das Finale im zweiten Acte, so wie endlich das Duett (Zerline und Scipio) des dritten Actes hervor. — Was die Aufführung anlangt, so müssen wir es zuvörderst ohne Bedenken für einen Missgriff erklären, dass die Partie der Zerline, die eine vorzüglich in Coloraturen sich auszeichnende Bravoursängerin erfordert, unserer Soubrette Frau *Günther-Bachmann* zugetheilt worden war. Alle Achtung vor dem unzweifelhaften Talente der Letzteren, — aber eine Primadonna ist sie nie gewesen, wird es auch nicht sein oder werden wollen. Wahrscheinlich hat die Direction gemeint: Zerline sei eine sogenannte Spielpartie, und da Frau *Günther-Bachmann* gerade in solchen sich die Gunst des hiesigen Publicums in reichem Maasse erworben hat, werde auch diese Rolle ihrem Talente am Meisten zusagen. Wir lassen, wie gesagt, dem letzteren gern Gerechtigkeit widerfahren, aber es ist erstens ein Irrthum, dass die Rolle der Sirene mehr eine Spielrolle sei, als jede andere Hauptpartie in einer leichten französischen Oper; es liegt im Gegentheile gerade in ihr wenig Humor und Leben, sie ist mehr passiv gehalten, und wo sie einmal handelnd in das Stück eingreift, geschieht dies grösstentheils nur durch ihren geheimnissvollen Gesang hinter der Scene. Und zweitens dreht sich in der ganzen Oper Alles eben nur um den Gesang der Zerline, welche als eine kunstgeübte Sängerin geschildert wird; darum sind Letzterer fast stets die kunstvollsten und schwierigsten Passagen und Coloraturen zugetheilt, kurz — die Sirene ist entschieden eine brillante Gesangpartie, und einer solchen allseitig zu genügen, liegt ausser der Sphäre der Frau *Günther-Bachmann*. Man hatte deshalb vielfache Aenderungen in Bezug auf ihre Partie gemacht, die Schwierigkeiten derselben durch Weglassungen und substituirte leichtere Rouladen zu heben gesucht, aber damit freilich auch der ganzen Oper einen der eigenthümlichsten Züge genommen. In ähnlicher Weise war die Partie des Scopetto, eigentlich hoher Tenor, um deswillen abgeändert und zum Theil transponirt worden, damit unser Baritonist Herr *Eicke* dieselbe übernehmen konnte, ein Verfahren, dass wir eben so wenig billigen können. — Abgesehen hiervon, ging die Oper recht hübsch und wurde günstig aufgenommen, und alle Mitwirkende, unter denen wir noch Herrn *Ulram* — Herzog, Herrn *Widemann* — Scipio, und Herrn *Berthold* — Bolbaya lobend erwähnen, erwarben sich ungetheilten Beifall. —

Wie wir schon in unserem ersten Berichte die Aufführungen des Don Juan und der Zauberflöte als sehr gelungen bezeichnet haben, müssen wir auch jetzt wieder das meiste Lob der Vorstellung der „Hochzeit des Figaro" spenden, welche am 15. v. M. zum ersten Male Statt fand. Wir meinen, wohl nicht mit Unrecht, dass eine Sängergesellschaft, welche die *Mozart*'schen Meisterwerke vorzugsweise gut darstellt, sehr viel für sich habe, und halten uns der Beistimmung aller Kunstfreunde versichert, wenn wir schon hierauf eine sichere Hoffnung auf fernere wahrhafte Genüsse bauen. Ausgezeichnetes leistete Fräul. *Mayer* als Gräfin. Man hört es ihr an, dass sie *Mozart*'sche Musik vor Allem liebt und gern singt; darum legte sie auch in diese Partie den ganzen Reiz ihrer Stimme und Kunstfertigkeit und trug sie in allen Theilen vollendet vor. Nur eine zu sehr gesteigerte Leidenschaftlichkeit, die sich in dem Allegro der grossen Arie: Dove sono i bei momenti etc., sowohl durch ein zu lebhaftes Tempo, als namentlich durch ein etwas zu starkes, beinahe gewaltsames Auftragen der Töne kund gab, konnten wir nicht ganz am rechten Platze finden. Der Sängerin würde sicherlich auch bei einer grösseren Mässigung in diesem Bezuge ein gleicher ausserordentlicher Beifall zu Theil geworden sein; wenigstens glaubt Referent, dass Fräul. *Mayer* selbst den letzteren lieber ihrer wahren Kunstbildung, als einer outrirten Bravour verdankt. Herr *Kindermann* sang den Grafen, einige kleine Gedächtnissfehler abgerechnet, die in einer jedem Künstler so bekannten Oper nicht vorkommen sollten, mit seiner herrlichen Bassstimme sehr schön. Die Susanne ist jedenfalls eine der vorzüglichsten Partieen der Frau *Günther-Bachmann;* dass sie derartige (wir müssen uns des beinahe wie ein Widerspruch klingenden Ausdrucks bedienen) natürlich-coquette Rollen unvergleichlich spielt, ist genugsam bekannt; aber auch von Seiten des Gesanges war ihre Darstellung eine überraschend ausgezeichnete. Es ist so viel natürliche Gabe und Anlage in der Stimme und Vortragsweise der Frau *Günther-Bachmann*, dass man darüber oft und gern den Mangel einer künstlerisch vollendeten Gesangbildung vergisst. Etwas Anderes ist es mit Partieen, die, wie wir oben in Bezug auf die Sirene bemerkten, nur mit Coloraturen und Rouladen glänzen; etwas Anderes mit solchen, denen ein gesunder charaktervoller Vortrag den Stempel des Wahren und Schönen aufdrückt. Und hierin war die Darstellung der Susanne, in den Ensemble's sowohl, als in den beiden Arien, eine höchst gelungene. Herrn *Eicke's* — Figaro — Stimme stellt sich leider immer mehr in den Genitiv zu seiner Persönlichkeit und zu seinem Spiele; allein dessen ungeachtet leistete er auch im Gesange Gutes und trug wesentlich zu dem schönen Eindrucke des Ganzen bei. Die Rolle des Pagen war einer Anfängerin, Fräul. *Targa*, zugefallen, die, bei an sich angenehmer Stimme und, wie es scheint, guter Richtung des Geschmacks, noch mit grosser Befangenheit zu kämpfen hatte, wodurch sie ihre Leistung etwas in den Schatten stellte, ohne jedoch zu stören. Frau *Eicke* — Marzelline, Herr *Berthold* — Bartolo und Herr *Henry* — Basilio waren ergötzliche Erscheinungen und lösten ihre Aufgabe vollständig und befriedigend. — Die Aufführung war im Allgemeinen, auch von Seiten des Orchesters, eine durchaus verdienstliche, und wir hoffen, uns noch mehrerer Wiederholungen dieser höchst beifällig aufgenommenen Oper erfreuen zu können.

Wie verlautet, steht in nächster Zeit die Aufführung des „Barbier von Sevilla" und des „Wilhelm Tell" von *Rossini* zu erwarten, und behalten wir uns vor, darüber später zu berichten.

Noch gedenken wir endlich eines Concertes, welches am 16. November der berühmte Violinist Herr *H. W. Ernst* im Theater veranstaltete. Er trug darin Variationen von *Mayseder*, so wie von seiner Composition eine Fantasie über Themen aus Otello und den Carneval von

Venedig vor und erhielt den verdientesten Beifall des zahlreich versammelten Publicums. — 9.

Leipzig, den 14. December 1844. *Neuntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 12. December. Concertouverture (in A) von *Jul. Rietz*. — Recitativ und Arie aus Teodora von *J. G. Händel*, gesungen von Miss *Lincoln* aus London. — Souvenir de Beatrice di Tenda, Fantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *A. Bazzini* aus Mailand. — Arie mit Chor aus Semiramide von *Rossini*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Concertino für die Oboe von *L. Maurer*, vorgetragen von Herrn *Rose*, königl. Hannoverischem Kammermusicus. — Concertante für vier Violinen mit Orchesterbegleitung von *L. Maurer*, vorgetragen von den Herren *H. W. Ernst*, *A. Bazzini*, *J. Joachim* und Concertmeister *David*. — Symphonie von *L. Spohr* (No. 3, C moll). —

Mehrmals schon in den letzten Jahren ist die Ouverture von *Rietz* in unseren Concerten zur Aufführung gekommen und hat sich stets in hohem Grade der Gunst des Publicums zu erfreuen gehabt. Sie ist ein trefflich gearbeitetes Stück, das durch einen würdigen, festlichen Anstrich und durch eine reiche, äusserst wirksame Instrumentation imponirt, mit fliessenden Melodieen ein frisches Leben verbindet und dabei ein künstlerisch durchaus abgerundetes Ganze bildet. Zu dem Eindrucke, den sie auch dieses Mal hervorbrachte, trug gewiss nicht wenig die wahrhaft vollendete Ausführung von Seiten des Orchesters bei, welches wieder eine Discretion und andererseits eine Energie zeigte, wie man bei einem stärkeren und vielleicht in Bezug auf die Leistungen aller Einzelnen vorzüglicher zusammengesetzten Orchester schwerlich finden möchte.

Wenn sich die aus England zu uns herüber gekommenen Sängerinnen, welche für die Concerte früherer Jahre engagirt waren, durch schöne Naturgaben und ausgezeichnete Vortragsweise den ungetheiltesten Beifall erworben haben, so ist dadurch zugleich erklärt, dass Miss *Lincoln*, eine noch sehr junge Sängerin, der ein factisch begründeter Ruf noch nicht vorausgeht, unserem natürlich erwartungsvollen Publicum gegenüber einen nicht leichten Stand hatte. Das Letztere ist zudem überhaupt, wenn auch nicht für unnachsichtig, doch für streng und in seinem Urtheile ziemlich entschieden bekannt, und ist es daher nicht zu verwundern, wenn in den Leistungen einer vor ihm debutirenden Sängerin eine Befangenheit sich wahrnehmen lässt, die deren Wirkung immer beeinträchtigt. Dazu kommt, dass Miss *Lincoln* sich mit der Arie aus Teodora von *Händel* (Angels ever bright and fair etc.) introducirte, die wir erst im vorigen Winter ausgezeichnet schön von Miss *Birch* gehört haben, und daher die nahe liegende Vergleichung der Ersteren einen Success noch mehr erschweren musste. Die Stimme der Sängerin ist wohlklingend und von nicht unbedeutendem Umfange; die höheren Töne möchten wir den mittleren vorziehen; vielleicht aber litten gerade diese vorzugsweise durch die Aengstlichkeit der Debutantin. In der Arie aus Semiramis zeigte Miss *Lincoln* eine schöne Volubilität, und es machte sich darin ein sachgemässer, schon viel freierer Vortrag geltend, wie wir denn gewiss erst durch ihre späteren Leistungen, denen wir wohl entgegensehen dürfen, einen sicherern Maassstab zur Beurtheilung finden werden. Das Publicum gab seine Zufriedenheit besonders nach der zweiten Arie laut zu erkennen.

Herr *Bazzini* erwarb sich reichen Applaus durch den wirklich schönen Vortrag seiner Fantasie; dieselbe, eine gerade nicht sehr gehaltvolle Paraphrase einiger süsslich-weinerlichen *Bellini*'schen Themen, bot ihm vielfache Gelegenheit, die Vorzüge seines schönen Tones und seine erstaunenswerthe Gewandtheit in helles Licht zu setzen, und besonders ist die Sauberkeit, mit der er die schwierigsten Passagen ausführte, so wie die Reinheit seiner Einsätze selbst in den höchsten Tönen lobend hervorzuheben.

In Herrn *Rose* aus Hannover lernten wir einen geschickten und trefflichen Oboebläser kennen, der die verschiedenen Schattenseiten seines Instrumentes durch einen vollen gesangreichen Ton und eine ansprechende Ausführung der ziemlich schwierigen Composition vergessen liess, und sich ehrender Beifallsäusserungen von Seiten des Publicums zu erfreuen hatte. Von dem meisterhaften Ensemble der Herren *Ernst*, *Bazzini*, *Joachim* und *David* in dem Concertante für vier Violinen von *L. Maurer* wurde bereits bei Besprechung des am 28. v. *M.* zum Besten des Orchester-Pensionsfonds Statt gehabten Concerts berichtet, und haben wir dem dort Gesagten nur noch hinzuzufügen, dass die genannten Virtuosen, als nach Beendigung des Stückes der rauschende Applaus nicht enden wollte, die den Schluss des Ganzen bildende Cadenz, jedoch mit Abänderungen wiederholten, wie sie gerade der Augenblick einem Jeden von ihnen eingab, was das Interesse ungemein erhöhte und einen wahren Beifallssturm hervorrief.

Spohr's C moll-Symphonie, ein Werk aus früherer Zeit, gehört unstreitig zu den schönsten und gediegensten Arbeiten des Meisters. Namentlich vereinigen die beiden ersten Sätze in Bezug auf Erfindung, Behandlung und Instrumentation Alles, was dessen Compositionen wahrhaft auszeichnet; der Effect, den im zweiten Satze das Unisono der Streichinstrumente hervorbringt, ist unvergleichlich. Weniger interessant sind das Scherzo und das Finale; es ist darin eine Hast, ein Drängen und Wechseln der Harmonieen und Figuren, die in dem Hörer, zumal nach den ersten beiden Theilen der Symphonie, eine nicht behagliche Stimmung, eine Unruhe erzeugt und ihm daher den wahren Genuss verkümmert.

Das Publicum nahm das Werk, welches seit längerer Zeit in unseren Concerten nicht gespielt worden ist, günstig und dankbar auf. *L. R.*

Leipzig, den 15. December 1844. Am vergangenen Sonntage, den 8. December, fand im hiesigen Gewandhause eine musikalische Morgenunterhaltung Statt, welche Herr Dr. *Robert Schumann* mit seiner Gattin veranstaltet und zu der Beide die Kunstfreunde Leipzigs durch Karten eingeladen hatten. Das Künstlerpaar hat uns schon öfter mit seltener uneigennütziger Freigebigkeit durch ihr grosses Talent hohe Genüsse verschafft und verpflichtete auch in der bemerkten Matinée die zahlreichen Zuhörer zum lebhaftesten Danke. Eröffnet wurde dieselbe

durch ein neues Quartett *Robert Schumann's* für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, gespielt von Frau Dr. *Schumann*, Herrn Concertmeister *David*, Herrn *Gade* und Herrn *Wittmann*, ein Stück voll Geist und Leben, das, namentlich in den beiden Mittelsätzen höchst ansprechend und lieblich, mit hohem Schwunge der Phantasie eine Fülle schöner musikalischer Gedanken verbindet und gewiss überall, wie hier, mit grossem Beifalle aufgenommen werden wird. Es folgten darauf ein Lied mit Clavierbegleitung von *Clara Schumann*, so wie in Zwischenräumen noch fünf Lieder von *Rob. Schumann* („Stille Liebe," „O Sonnenschein," „Die Nonne," „Ich grolle nicht" und „Du meine Seele, du mein Herz"). Diese reizenden, wahrhaft schönen Compositionen, von denen sich manche, wie z. B. das zuletzt bezeichnete, in kurzer Zeit eine grosse Verbreitung und Popularität erworben haben, wurden von unserer kunstgeübten Dilettantin, Frau Dr. *Frege*, geb. *Gerhard*, mit dem ihr eigenen Zauber der Stimme gesungen, wie wohl anderwärts Gesänge dieser Gattung kaum gehört worden sind. Es liegt in den Tönen derselben ein so kindlich frommer und reiner Sinn, der Vortrag der Sängerin ist so ungeschmückt und wahr, und bezeugt das richtige Verständniss der Worte und der Musik so unzweifelhaft, dass wir Frau Dr. *Frege*, die zuweilen auch grössere Aufführungen, namentlich kirchlicher Musik, durch ihr schönes Talent unterstützt, als eine der vorzüglichsten Liedersängerinnen bezeichnen müssen. Rechnen wir hierzu das ausgezeichnete Accompagnement dieser Lieder durch Frau Dr. *Schumann*, so ist auch der herrliche Eindruck erklärt, den dieselben erregten. — Frau Dr. *Schumann*, über deren Talent und musikalische Bildung hier noch zu sprechen uns ihr weitverbreiteter Ruf als erster jetzt lebenden Pianofortevirtuosin überhebt, spielte sodann von den *Mendelssohn*'schen Liedern ohne Worte No. 5 und 6 aus dem fünften Hefte: Gondellied und Frühlingslied, mit grosser Innigkeit, und die Polonaise von *Chopin*, welche sie bereits in einem der letzten Abonnementconcerte vorgetragen hatte, mit Bravour und bewundernswerther Ausdauer. Zum Schluss endlich, nachdem Herr Concertmeister *David* den Mittelsatz aus der grossen Suite von *J. Seb. Bach*, — ein Violinsolo mit Orchesterbegleitung — auf dem Pianoforte accompagnirt von Frau Dr. *Schumann*, sehr schön gespielt hatte, hörten wir von Letzterer noch *Beethoven's* C dur-Sonate, Op. 53, in welcher die Künstlerin glänzende Beweise ihrer geistreichen Auffassung classischer Werke und ihrer eminenten Fertigkeit gab. Zu verwundern war namentlich die letztere, da bei einer schnell eingetretenen bedeutenden Kälte auch der Saal des Gewandhauses nur wenig zu erwärmen gewesen war und dadurch der Vortrag der Clavircompositionen wesentlich erschwert wurde.

Die Anerkennung der Zuhörer sprach sich in lebhaftem Applaus aus und bleibt dem hochgebildeten Künstlerpaare hier in Leipzig, wo es die ersten Lorbeeren pflückte, gewiss für alle Zeiten gesichert.

Feuilleton.

H. W. Ernst erhielt vom Senate der Stadt Hamburg, als dankbare Anerkennung der Unterstützung, die er den Hamburger Abgebrannten zufliessen liess, indem er ein einträgliches Concert zu ihrem Besten gab, ein aus dem Metall der beim Brande geschmolzenen Kirchenglocken geprägtes Medaillon, auf der Vorderseite die allegorische Figur der Wohlthätigkeit, welche der weinenden Hammonia die Hand reicht, auf der Rückseite das Hamburger Wappen tragend, verschlossen in einer aus dem halbverkohlten Holze des Hamburger Rathhauses gefertigten Kapsel, und begleitet von nachstehendem Schreiben: „Die vom Senate der freien und Hansestadt Hamburg niedergesetzte Commission zur Bezeugung des Dankes für die, nach dem Brandunglücke des verflossenen Jahres ihren Abgebrannten geschenkte liebevolle Theilnahme und freigebige Unterstützung, ersucht in Gemässheit Rath- und Bürgerschlusses vom 8. Mai dieses Jahres, dem Jahrestage der Löschung des Brandes, den Violinvirtuosen Herrn *Ernst*, das beifolgende Andenken eines, aus dem Erze der geschmolzenen Glocken angefertigten Medaillons freundlich aufzunehmen."

Das Institut de France hat bei dem diesjährigen Concurs zwei grosse römische erste Preise und einen zweiten ausgetheilt; den einen ersten erhielt ein Herr *Massé* für die Composition einer Cantate: Der Renegat von Tanger —, den anderen der blinde Herr *Renaud de Vilbach*, Schüler von *Halevy*. Den zweiten grossen Preis erhielt Herr *Mertens*, ein Schüler von *Carafa*.

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Brunner, C. T., Souvenirs de Mozart. 6 Transcriptions faciles en forme de petites Fantaisies pour le Piano sur des motifs fav. d'Opéras de Mozart. Oeuv. 66. No. 1. L'enlèvement du Serail. No. 2. Le nozze di Figaro. No. 3. 4. Don Giovanni. No. 5. La flûte magique. No. 6. La clemenza di Tito. à 12½ Ngr.

Herlon, A., 3 Nocturnes p. le Piano. Oeuv. 2. 15 Ngr.

Hunsse, G., Bosco-Galopp für Piano. Op. 53. 5 Ngr.

— — Rébus-Polka für Piano. Op. 54. 5 Ngr.

Spindler, F., Pensées mélancoliques pour le Piano. 5 Ngr.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Gäbler, E. Fr., Op. 9. *Fest-Hymne*: „Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken" für den vierstimmigen Männerchor. Preis der Partitur 17½ Sgr. Jeder einzelnen Singstimme 2½ Sgr.

— — Op. 10. Introduction und Fuge für die Orgel zu vier Händen. Preis 12½ Sgr.

Haydn, Jos., *Danket dem Herrn!* f. S. A. T. B. mit zeitgemäss untergelegtem Text von Bornemann. Vier- oder einstimmig mit oder ohne Begleitung des Pianoforte zu singen. Preis compl. 5 Sgr. Preis der vier Singstimmen 3½ Sgr.

Neukomm, Ritter Sigismund, Der 20. Psalm: „Der Herr erhöre Dich in der Noth" und der 91. Psalm: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet" für vier Singstimmen ohne Begleitung. Preis der Partitur 12½ Sgr. Jeder Stimme 3½ Sgr.

Rungenhagen, C. F., Motette: „*Breit' aus dein Reich*" für zwei Tenor- und Bassstimmen in Chor- und Solosätzen. Preis der Partitur 10 Sgr. Jeder Stimme 2½ Sgr.

Taubert, Wilh., *Ad Lyram. Ad Sextum. Ad Apollinem. Ad Lydium.* 4 Oden des Horaz mit deutscher Uebersetzung des Dr. *Geppert* für vierstimmigen Männerchor. Op. 62. Partitur und Chorstimmen.

No 1 und 2 können ohne die beigefügte Begleitung einer Flöte, zweier Clarinetten, zweier Hörner und zweier Fagotten ausgeführt werden. Für No. 3 und 4 jedoch ist diese oder die in der Partitur enthaltene Clavierbegleitung nothwendig.

Im Verlage der Unterzeichneten ist heute erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grande Sonate

pour le Piano,

composée par

S. Thalberg.

Preis 2⅓ Thlr.

Ein besonders wichtiges Werk des berühmten Componisten und Virtuosen, auf welches wir daher auch besonders aufmerksam zu machen uns erlauben.

Leipzig, den 15. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen sind:

Bazzini, Variations brill. sur Oberon, Puritani et Marie fille du reg. p. Violon avec Piano. Op. 17. à 25 Sgr.
Berlioz, Carneval romain. Ouverture caract. p. Orch. 3 Thlr. pour Piano à 4 mains p. Pixis. 1 Thlr.
Damcke, Lucia di Lammermoor, variée. Op. 20. 25 Sgr. 6 Intermezzi p. Piano. à 10 Sgr.
Döhler, Brillante Polka p. Piano. Op. 30. ⅓ Thlr. Fantaisie sur La Favorita p. Piano. Op. 31. 1 Thlr.
Gung'l, Mädchen-Träume. Walzer f. Piano. 12½ Sgr., für Orchester 1⅓ Thlr. Vorwärts! Marsch f. Piano. 5 Sgr.
Herz, Divertissement für Piano. Op. 41. 15 Sgr. Valse élégante. 20 Sgr.
Kücken, Botschaft f. Gesang u. Piano. Op. 42. 17½ Sgr.
Kullak, Grace et Caprice p. Piano. Op. 23. 17½ Sgr.
Liszt, Heroischer Marsch f. Piano. 22½ Sgr. Ungar. Sturmmarsch f. Orchester. 1⅓ Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, Allegro pour Piano tiré de la 1e Sinfonie p. F. de Tengnagel. 1 Thlr.
Meyerbeer, Komm du schönes Fischermädchen! für eine Singstimme. 2. Auflage. dº mit Guitarre à 10 Sgr.
Moscheles et **Kullak**, Practischer Theil der Methode des Pianofortespiels. 10 Hefte. Subscr.-Preis à 20 Sgr. (Ladenpreis 1 Thlr.)
Schaeffer, Heitere Lieder für 4stimmigen Männergesang. Op. 8. IV. Sonntagsreiter. ⅔ Thlr. V. Feine Gesellen. 10 Sgr. Räuber u. Bacchanale f. Bariton od. Bass. Op. 10. 12½ Sgr.
Weber, Ouverturen zu Preciosa, Freischütz, Oberon, Jubel-Ouverture. Partitur à 1⅓—1⅔ Thlr.
Wolff, Gr. Polka p. Piano. Op. 102. 20 Sgr. Duo sur la Sirène d'Auber p. Piano à 4 mains. Op. 104. 25 Sgr.

Das bevorstehende Fest veranlasst uns, folgendes vor einigen Jahren in unserem Verlage erschienene, durch alle Buchhandlungen zu beziehende Werk in Erinnerung zu bringen:

Dr. *Martin Luther's*

deutsche

Geistliche Lieder,

nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des 16. Jahrhunderts,

herausgegeben von

C. von Winterfeld.

Mit eingedruckten Holzschnitten und Zeichnungen

von

A. Strähuber.

In Hochquart. Cartonirt. Preis 5 Thlr. Prachtausgabe in Seidenband. Preis 10 Thlr.

Leipzig, den 18. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Ankündigung.

Neue Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben in Verbindung mit Künstlern und Kunstfreunden

von

Franz Brendel.

Zweiundzwanzigster Band. Januar bis Juli 1845.

Mit Neujahr 1845 beginnt der 22. Band dieser immer mit allgemeiner Theilnahme aufgenommenen Zeitschrift. Sie wird durch Mannichfaltigkeit, Unparteilichkeit und Vollständigkeit sich auch fernerhin das Wohlwollen des Publicums zu erhalten suchen, und in einem Geiste geführt werden, wie ihn der bereits ausgegebene Prospectus zeigt. Findet sich interessanter Stoff in reicher Fülle oder ein längerer Aufsatz, der eine Zersplitterung nicht zulässt, so werden unentgeldliche Beilagen geliefert, so wie auch dann und wann artistische Zugaben gespendet. Es erscheinen wöchentlich zwei Nummern, jede zu einem halben Bogen in gross 4. Die Abonnenten verpflichten sich zur Abnahme eines Bandes von 52 Nummern, dessen Preis 2 Thlr. 10 Ngr. = 4 Fl. 12 Kr. rhein. = 3 Fl. 30 Kr. Conv.-M. beträgt. Inserate in das dazu gehörige Intelligenzblatt sind wirkungsreich und werden 1½ Ngr. für die gespaltene Zeile oder ihren Raum berechnet.

Leipzig, im December 1844.

R. Friese.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1845 ihren 47sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 10. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten December. № 52. 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Sommersaison in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. Aus Görlitz. Aus Leipzig. Zum Titelkupfer — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Fr. Lachner: Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75.
— —: do. do. do. Op. 76.
— —; do. do. do. Op. 77. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis à 2 Fl. 42 Kr.

Es zeugt von Achtung und Aufmerksamkeit für den Componisten, wie für das Publicum, dass die ungemein thätige Verlagshandlung der Ausgabe dieser Quartetten in Stimmen zugleich eine sehr sauber gedruckte Partitur beigefügt hat, eine Generosität, die sich übrigens selbst belohnt, da sie in mehrfacher Beziehung geeignet ist, dem Werke Eingang zu verschaffen.

Die neuere Periode ist nicht eben reich an Werken der vorliegenden Gattung überhaupt, und an vorzüglichen in's Besondere. Die Symphonie, die Sonate und das Quartett sind offenbar an Quantität und Qualität, was die neueste Zeit betrifft, in entschiedener Minorität. — Wie sich die Ansprüche an die Symphonie auf eine für den schaffenden Künstler fast entmuthigende Weise gesteigert haben, brauchen wir nicht näher zu erörtern, ja es möchte wohl nicht schwer zu beweisen sein, dass man darin zu weit geht. Die erhabenen Vermächtnisse unserer grossen Todten haben vielleicht bis jetzt (in dem Sinne, der hier Anwendung findet) mehr negativ gewirkt. Fast in gleichem Verhältnisse befindet sich die Gattung des Quartetts; ja, wir möchten behaupten, dass hier die Componisten noch grössere Schwierigkeiten zu besiegen hätten, als bei der Conception einer Symphonie.

Das Quartett bedingt fast mehr, als jede andere Kunstform, selbständige Gedanken, und wird, da es so manches Surrogat von Einkleidung und Tonfärbung entbehrt oder verschmäht, selbst bei der gewandtesten Führung leicht trocken und monoton erscheinen, weil sein klarer und durchsichtiger Bau keine Täuschung oder Verhüllung gestattet. Dazu gesellt sich die Schwierigkeit, das Postulat der jetzigen, so angebener vorgeschrittenen Virtuosität, die namentlich die Violinisten in schwindelndem Taumel fortreisst, zu berücksichtigen, oder doch etwas von dem Reiz und Schmuck der neuesten Schule auf das Kunstwerk überzutragen. Auch schweben wohl oft mehr in schreckender, als begeisternder Weise die classischen Gebilde der grossen Meister vor der Phantasie des schaffen Künstlers, und so ist es denn, Alles wohl erwogen, kaum zu verwundern, wenn die Wahl des Stoffes eine Richtung nimmt, in welcher der Erfolg minder zweifelhaft erscheint und die Kränze bequemer zu erreichen sind.

Wenn die Prämissen des Referenten einige Geltung haben, so wird ein neues Werk in dieser erschwerten Kunstgattung immer schon a priori von Interesse sein, sein innerer Werth muss ihm dann selbst die Anerkennung gewinnen und die Stelle anweisen, die es verdient.

Was nun das vorliegende Werk Lachner's betrifft, so ist wohl kaum nöthig, hier daran zu erinnern, dass dieser in den verschiedenartigsten Kunstgebieten thätige Componist in sehr abweichender, ja oft ganz entgegengesetzter Weise beurtheilt worden ist, und dass sich dieser Zwiespalt der Meinungen über seinen Werth noch fortwährend kund gibt. Es ist hier nicht der Ort, die verschiedene Würdigung seiner künstlerischen Bedeutung zusammenzustellen und zu prüfen; wir wollen nur einfach und unbefangen andeuten, dass wir zwar nicht in die emphatischen, ungemessenen Lobpreisungen seiner unbedingten Verehrer einstimmen können, aber noch weniger zu Denen gehören, die ihm nur einen ganz untergeordneten Rang unter den schaffenden Künstlern gönnen wollen. Es ist allerdings nicht zu leugnen: Lachner hat, durch glückliche Umstände begünstigt, manchen Erfolg gehabt, der ihm streitig gemacht werden könnte (— wir wollen nur an die Preissymphonie erinnern —); er ist aber gewiss ein Künstler im besten Sinne des Wortes, und wenn aus seinen Werken nicht immer die Weihe des Genius leuchtet, so muss sein Streben, das immer auf ein würdiges Ziel gerichtet ist, wie sein künstlerisches Walten überhaupt, ihm überall die Achtung und Anerkennung der Besseren sichern.

Auch die drei Quartette, denen wir aus mehreren Gründen die vorstehende Einleitung vorauszuschicken uns veranlasst fühlten, sind offenbar Erzeugnisse jenes ruhmwürdigen Strebens, eines gebildeten Geschmackes und eines trefflichen, künstlerischen Sinnes. — Steigert man seine Ansprüche an dies Werk nicht so hoch, dass man nichts als hinreissende geniale Ideen und Inspirationen erwartet, so wird es nicht allein einen ungemein freundlichen Eindruck machen, sondern auch, und namentlich in einzelnen Sätzen, wirkliches und höheres Interesse erregen. Es kann nicht unsere Absicht sein, das ganze Werk in seinen einzelnen Sätzen zu analysiren; einige Andeutungen mögen genügen. — Den Ausführenden, die denn doch bei dieser Kunstgattung am Meisten in Be-

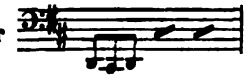
tracht kommen und wohl auch den grössten Genuss bei der Production haben, können wir zunächst die Versicherung geben, dass sie hier ein Werk finden, das ungemein fasslich, ansprechend und fast durchgängig leicht ausführbar ist, so dass die ganze Sorgfalt auf den nuancirten Vortrag verwendet werden kann, den es allerdings in nicht geringem Grade bedingt.

Das erste dieser drei Quartette (in H moll) scheint uns auch das bedeutendste zu sein. Namentlich zeichnet sich der erste Satz durch eine gewisse geistige Regsamkeit aus, die das Interesse fortwährend in Anspruch nimmt. Der thematische Stoff unterstützt dieses geistige Leben vortrefflich; die Behandlung ist eben so sorgfältig als mannichfaltig, die Modulation fliessend und natürlich, und doch nichts weniger, als verbraucht. Die Augmentation am Ende des Satzes macht mit ihrem harmonischen Gefolge eine sehr gute Wirkung, so dass der langsame, leise, fast düstere Schluss trefflich motivirt erscheint. — Auch das Adagio (in H dur) muss als sehr ansprechend und selbst als eigenthümlich bezeichnet werden. Es ist sehr edel gehalten und mit grosser Gewandtheit geführt. Die wechselnden, reichen und doch immer angemessenen Figuren beleben das Ganze höchst vortheilhaft. Wird dieses Adagio recht sorgsam ausgeführt (die Tonart macht diesen Satz zu einem der schwierigsten des ganzen Werkes), so muss die Wirkung eine sehr günstige sein. Der interessante Schluss mit seiner canonischen Engführung befestigt noch den schönen Eindruck des Ganzen. — Das Scherzo (H moll) erhebt sich nicht über das Gewöhnliche, und wo das Gewöhnliche vermieden oder verdeckt werden soll, tritt selbst etwas Rauhes an seine Stelle. Das Trio mit seinem derben Quintenbasse hat doch wohl etwas gar zu Niederländisches. — Durch das lebendige und consequent durchgeführte Finale würden wir uns vollständig versöhnt fühlen, müssten wir uns nicht gegen den rauhen und kalten Schluss erklären. Andere nennen das vielleicht einen humoristischen Zug —; wir stellen aber den Humor etwas höher!

Der erste Satz des zweiten Quartetts, A dur, 2/4, kündigt sich, sind die vier Eingangstacte vorüber, nicht eben vortheilhaft an; er hat vielmehr etwas Gezwungenes. Auch erweist sich dieser Gedanke:

der nun folgenden analogen Fortführung:

auf die es nun einmal abgesehen war, keinesweges günstig. Auch die ersten Tacte der Durchführung bei dem Anfange des zweiten Theiles (in C dur beginnend) zeigen mehr Streben, als Gelingen; später wird der Satz fliessender und ansprechender. Bald darauf begegnen wir wieder dem ... humoristischen Quintenbasse, ohne uns eben darüber zu freuen. In Summa: dies Allegro hat uns nicht befriedigt. — Das folgende Adagio (D dur, 2/4) ist wieder sehr schön angelegt, hat einen sehr biegsamen, wenn auch nicht eben grossen Hauptgedanken, und der Componist hat ihn vortheilhaft benutzt. Der Eintritt der Triolenfigur ist sehr wohlthuend; dass aber das Violoncello die folgende Figur



eilf Tacte hindurch festhält, ist doch wohl ein wenig zu — consequent. — In dem Scherzo, das übrigens mehr die ältere Menuettform trägt, tritt das Trio durch eine wenigstens ungewöhnliche Begleitung hervor. Die Viola führt die Melodie. Wir würden gern auf die Eigenthümlichkeit derselben verzichten, wenn nur die rhythmische Gliederung deutlicher wäre. Man ist wirklich bis zum Schlusse fortwährend zweifelhaft, wie man sie gruppiren soll. — Das Rondo ist allerliebst, heiter, geistreich und belebt. Das anmuthige, neckische Spiel mit dem auch rhythmisch biegsamen und wohlgefälligen Motiv dauert fast ununterbrochen fort, bis der cantable Mittelsatz (un poco meno mosso) eintritt, der übrigens bedeutend gewonnen haben würde, wäre ihm eine fliessendere Begleitung zu Theil geworden. Mit dem Wiedereintritte des ursprünglichen Tempo erscheint das erste Motiv, in die drei unteren Stimmen vertheilt, während die erste Violine sich in belebten, selbständigen und wirksamen Figuren über denselben bewegt, eine Zusammenstellung, welche sehr interessante Combinationen darbot, die vielleicht noch mehr von dem Componisten hätten benutzt werden können, als es eben hier geschieht. In der zweiten Hälfte des Satzes scheint unser werther Meister dies selbst gefühlt zu haben, obgleich auch hier eigentlich nur Andeutungen gegeben werden. — Jedenfalls gehört das ganze, ziemlich weit ausgesponnene Allegro zu den besten Sätzen des ganzen Werkes. Ein sehr animirter Schluss, immer mit Beziehung auf das Thema, belebt und erhält die geistige Stimmung, die das Ganze erregte.

Nachdem wir die Durchsicht des dritten Quartetts (Es dur) vollendet hatten, ergab sich zunächst das allgemeine, gewiss erfreuliche Resultat, dass diese drei Quartette, sowohl der Form, als auch den Gedanken nach, sich völlig von einander unterscheiden, und dass es also dem Componisten gelungen ist, jedem derselben eine gewisse Individualität zu verleihen: eine Wahrnehmung, die schon an sich für seine lebhafte Einbildungskraft und für die Flexibilität seines Talentes zeugt. Das Bestreben, die vier Stimmen in dem Verlaufe des ganzen Werkes in angemessener, selbständiger Thätigkeit zu erhalten, hat ihn doch nicht verleitet, die ähnliche Behandlungsart zu oft zu verwenden, weshalb man denn auch sämmtliche drei Quartette unmittelbar nach einander wird hören können, ohne Monotonie zu empfinden, was wohl zuweilen bei ähnlichen Werken anderer, sonst trefflicher Meister der Fall ist. Schon in rhythmischer Formgebung stehen sie wesentlich von einander ab; aber noch mehr in Bezug auf ihre geistige Richtung: sie unterscheiden sich mit einem Worte durch ihre Characteristik. — Das erste Allegro des dritten Quartetts, Es dur, hat einen mild-ernsten Character, der sich selbst da nicht verläugnet, wo das Ganze einen lebhafteren Aufschwung nimmt. Die Modulation ist nicht so rasch, und selbst nicht so häufig, wie in den anderen Quartetten. Die Ausarbeitung ist sehr sorgfältig, und das Ganze mit so vielem Reiz ausgestattet, dass die Theilnahme nicht ermüdet, obgleich der Satz von bedeutender Ausdehnung ist. — Das Scherzo bezeich-

net der Componist hier als Menuetto, und mit Recht, denn wie sich nun einmal das Scherzo bei uns gestaltet hat, so entsprechen die drei Sätze, die uns der Componist an der Stelle, die gewöhnlich das Scherzo einnimmt, bietet, dieser Bezeichnung weder durch ihre Haltung, noch selbst durch ihre quantitative Form. Das hier gegebene Menuetto besteht eigentlich nur aus kleinen musikalischen Partikeln: seine Wirkung ist daher sehr aphoristisch. Das Trio aber ist recht anmuthig. — Als ganz trefflich müssen wir vor Allem das sehr ausgeführte, gedankenreiche Adagio (As dur) bezeichnen. Es athmet wahres und edles Gefühl und bietet in melodiöser, wie harmonischer Beziehung viele wahrhaft reizende Momente dar. Wie schön ist z. B. bei erhöhter Wärme des Satzes der Uebergang nach E dur motivirt, und wie ungezwungen und doch so eindringend geschieht die Zurückführung in die ursprüngliche Tonart! — Kurz, es ist ein höchst liebliches und tief empfundenes Tonbild, das einen ungemein wohlthuenden Eindruck machen muss. — Ein ziemlich aufgeregtes Finale (Allegro vivace, %) beschliesst das Werk, und auch in diesem letzten Satze erprobt der Componist seine Gewandtheit und seine grosse Geschicklichkeit in Ausführung und Erweiterung der gewählten Themen. Die Motive selbst sind freilich in diesem Satze, wir müssen es gestehen, nicht eben von besonderer Bedeutung und Eigenthümlichkeit, so dass ihre Behandlung bei Weitem mehr hervortritt, als ihr intensiver Gehalt. Die unaufhörliche Regsamkeit des Ganzen verdeckt und vergütet indess ziemlich glücklich den Mangel selbstwirkender Gedanken, und eine zweckmässige Steigerung gegen das Ende ist dem vortheilhaften Eindrucke des weit ausgeführten Satzes noch besonders günstig.

Concentriren wir unser Urtheil über diese Quartette, so möchte es also lauten: Sie sind das Werk eines gewandten, gefühlvollen und begabten Componisten; sie werden keine Epoche machen, aber überall gefallen. *Al.*

Nachrichten.

Prag, November. Das zweite Concert des jugendlichen Virtuosen *Theodor Leschetitzky* im Plateis-Saale, dessen kleinerer Raum der Wirkung des Piano's viel vortheilhafter ist, eröffnete das „Second grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncello" par *J. Mayseder*, vorgetragen von den Professoren *Mildner*, *Bühnert* und dem Concertgeber. Diese brillante Composition bietet eigentlich dem Piano und Violoncello weniger Gelegenheit zur Auszeichnung dar, als der Violine, doch benutzten alle drei mit Virtuosität das Dargebotene, und verdienten die gezollte Anerkennung des Publicums im vollen Maasse. Ausser diesen hörten wir von *Theodor Leschetitzky* eine Wiederholung der *Prudent*'schen Fantaisie sur Lucia di Lammermoor de *Donizetti*, welche hier noch mehr, als im ersten Concerte, ansprach. Minder gelang ihm die Sonate in C moll von *L. van Beethoven*, welche mit seinem Alter und seiner Vortragsweise nicht recht zusammenstimmt. Den Beschluss machte: Grande Fantaisie sur des motifs favoris de l'Opéra: Les Huguenots de *Meyerbeer* par *S. Thalberg*, womit das Publicum vollkommen einverstanden war, nicht so die Kritik, und der classisch strenge Referent der „Bohemia" sagte darüber: „Was *Thalberg's* Composition betrifft, so ist es wahrlich Zeit, dass sich die Kritik endlich einmal gegen diese sogenannten „Fantasieen," die ein geschmackloses, durch Bravourpassagen auf unmotivirte Weise verbundenes Aggregat beliebter Opernmelodieen sind, mit Ernst erkläre. Einen eisernen Kraftgesang, wie den Choral: „Eine feste Burg," den *Meyerbeer* auf tiefsinnige Weise in seine Oper verwebt hat, mit Bravourhopsereien überkleiden, ist wahre, unverzeihliche Profanation. Wenn Jemand die grosse Pyramide des Cheops mit Rosabandschleifen und Flittergold aufputzen wollte, er würde ausgelacht. Will Herr *Siegmund Thalberg* lernen, wie man eine so altehrwürdige Melodie behandeln soll, so sehe er bei *Sebastian Bach* nach, wenn es sich um kirchliche, bei *Meyerbeer*, wenn es sich um dramatische Zwecke handelt; zu einem Clavierstücklein ist sie zu gross, zu ernst, zu heilig." Am Schlusse wiederholt gerufen, gab der Concertgeber noch ein Paar brillante Etuden zum Besten. Mit Vergnügen bemerkten wir, dass der junge Künstler die Dämpfung diesmal weniger gebrauchte, als im ersten Concerte. In Herrn *Perlé* (eigentlich *Pereles*, Vorsänger im israelitischen Tempel), welcher zwei Lieder von *Conradin Kreutzer* und *Veit* sang, lernten wir einen jungen Sänger mit guter Stimme und theilweise sehr gefühlvollem Vortrage kennen, der seine schöne Gabe ja recht sorgsam ausbilden möge. Fräul. *Friederike Herbst* declamirte „Die Rose vom Grabe," Gedicht von *M. G. Saphir*, fast gar zu anspruchslos.

Die zweite Salonunterhaltung der Sophieen-Academie wurde mit der sehr solid und tüchtig gearbeiteten „Hymne für zwei Chöre" von Professor *Pitsch* eröffnet. Von Neuigkeiten hörten wir ein Lied von *Tiehsen* für Frauenstimmen, gesungen von den Fräulein *Freitag* und *Chmela* (zwei Schwestern und Mitglieder der Sophieen-Academie) und *Curschmann's* wunderschönen „Blumengruss," vorgetragen von den Fräul. *Macasy*, *Claudius* und *Loos*. Sowohl der Männerchor „Czesca wlast" von Director *Skraup*, als *Mendelssohn's* „Wein und Liebe" und *Hiller's* Sopransolo mit Männerchor mussten wiederholt werden. Trefflich gesungen wurde die Solostimme in jenem von Herrn *Strakaty*, in diesem von Fräul. *Jahnel*, deren Stimme höchst erfreulich an Kraft zugenommen hat, seit wir sie nicht mehr hörten.

Nicht minder sprach ein mehrstimmiges Ave Maria von *Klein*, und ein *Mozart*'sches Offertorium an. Der grosse Saal der Sophieen-Insel, der sich für die Production so colossaler Musik-, zumal Stimmenmassen, vorzüglich eignet, war ganz voll, Beifall und Anerkennung einstimmig.

Auch der Cäcilien-Verein hat seine Concerte wieder begonnen und das erste mit *Weber's* bekannter „Jubelcantate" eröffnet. *Beethoven's* „Trio in B dur" wurde von den Herren *Deutsch*, *Mildner* und *Bühnert* trefflich ausgeführt, und den Schluss bildete *Berner's* Hymne, Männerchor mit Accompagnement von Blasinstrumenten. Auch hier fand sich ein zahlreiches aufmerksames und Beifall spendendes Publicum ein.

Ein Paar Gastrollen in unserer Oper (die sich das: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht!“ zum Symbol gewählt zu haben scheint) nämlich: des Herrn *Stoffregen* vom herzoglich Nassauischen Hoftheater zu Wiesbaden als „Brauer von Preston“ und der Mad. *Krüger-Fürth* als „Norma,“ gehörten zu den verunglückten, an welchen das diesjährige Theaterjahr so fruchtbar gewesen ist.

In *Bellini's* „Nachtwandlerin“ machte Dem. *Emilie Höpstein* als Amina ihren ersten theatralischen Versuch, und bat, wie es so Mode ist, um Nachsicht, deren sie eigentlich nicht bedurfte. An diese Amina hat der Dichter bescheidener Weise gar keine Prätension gestellt, er war wahrscheinlich froh, dass man von ihm nur „Worte“ verlangte. *Donizetti* begehrte eine bedeutende Kehlgeläufigkeit, und die Idee, welche weder dieser noch jener zu erschöpfen im Stande war, forderte eine Fülle der Poesie, wie sie uns nur die *Pixis* und *Tuczeck* vollendet zu bieten vermochte. Dem. *Höpstein* entsprach den Forderungen des Componisten, wie nicht oft eine Anfängerin, und entfaltete eine beträchtliche Zartheit und Gemüth, welche dem Ganzen erst seine Geltung geben kann. Sie erntete reichen Beifall und musste das: „Ei so komm doch!“ (in italienischer Sprache) wiederholen, worauf sie noch einmal hervorgerufen wurde. Man kann ihr bei diesem ersten Versuche mit Zuversicht ein: „Glückauf!“ zurufen. Den Elvin gab Herr *Demche* ziemlich matt und prosaisch. Er scheint bei dem Nadori, aber nicht beim Elvin sich Herrn *Wurda* zum Vorbild gewählt zu haben. Herr *Kunz* (Graf Alexis) war sehr bei Stimme. Mad. *Podhorsky* gab aus Gefälligkeit die Theresa, aber wir bedauerten, dass sie die Lisa abgegeben hatte, die an Dem. *Köckert* überging; doch war diese so rücksichtsvoll gegen das Publicum, ihre Arie auszulassen.

Im Theater in der Rosengasse producirte sich einige Male die ungarische Nationalmusik und Tanzgesellschaft unter der Direction des Herrn *Johann Tkáry*, von welcher auf dem Anschlagzettel als besonders bemerkenswerth angeführt wird, dass deren Individuen, aus dem Stamme Farkas Bihari et Domd, gar nicht musikalisch gebildet sind und ohne alle Notenkenntniss sowohl ihre National- als fremde Musikpiecen ausführen, was man auch nur in der Production fremder Musik, zumal aus dem höheren Genre, bemerkt haben würde.

Sommerstagione in Italien.

(Beschluss.)

Venedig (Teatro S. Benedetto) hatte die Steffanone (Schülerin der Bertinotti), die Lega (hübsche Stimme), Tenor Fraschini (von Neapel aus bekannt) und den Bassisten Assoni (starke Stimme). Die beiden gegebenen Opern: Roberto d'Evreux, Norma, und die neue Oper *Luisa Strozzi* vom Maestro *Ronzi*, mit einer blutarmen, aber geräuschvollen Musik, machten drei ehrliche Fiasco's; die Sänger fanden dann und wann Anerkennung, und Freunde lächelten auch den Maestro in der zweiten und dritten Vorstellung an. Donizetti's Marino Faliero fand sonderbarer Weise mehr Anklang, als die drei vorhergehenden.

Udine. Die einst wackere, nun fast fertige Schieroni-Nulli, die von den jonischen Inseln zurückgekehrte Giovanelli-Biava, Tenor Santi und Bassist Gorin fanden ziemlichen Beifall in Mercadante's Bravo, besonders der Protagonist Santi. In Verdi's Nabucodonosor waren Bassist Gorin und die Prima Donna Caspani die Helden der Oper. Dritte Oper (Benefiz der Caspani) war Meyerbeer's Roberto il Diavolo, worin die Guerra als Alice, Bassist Gardini als Beltramo wirkten. Die Oper machte auch mit der neuen Isabella, der Rusmini-Solera, Glück, und wurde im Ganzen nicht übel gegeben.

Görz. Zu der Rusmini, Guerra, dem Tenor Santi und Bassisten Gardini der vorigen Rubrik gesellte sich noch die Prima Donna Agostini, und gaben hier den Bravo mit ziemlichem, den Roberto il Diavolo hingegen mit dem besten Erfolge.

Triest (Teatro Mauronner). Buffo Cambiaggio, mit einem seiner Steckenpferde: Columella (Pulcinella), hatte die Montucchielli, die Gabbi, Tenor Miraglia und die Bassisten Mazzetti, Pozzesi zur Seite; das Ganze erntete aber nur theilweisen Applaus, wegen schon so oft in diesen Blättern berichteter Ursachen. Ricci's Eran due or son tre, ebenfalls Cambiaggio's Steckenpferd, war weit glücklicher, als Columella und Donizetti's nachher gegebener Don Pasquale.

(Teatro Grande.) Während der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich im September gab die Gesellschaft von Udine (s. d.) Verdi's Nabucco.

Statistische Uebersicht der Sommeropern in Italien.

Ungefähr 62 Theater hatten in diesem Sommer Opern in Italien, wovon auf das Lombardisch-Venetianische Königreich allein 23, auf den Kirchenstaat 11, auf Piemont und Genua eben so viel, auf Toscana und Lucca 7, auf's Königreich Beider Sizilien 7, auf Parma und Modena 3 kommen.

Sieben neue Opern wurden componirt: vier zu Neapel (La Campana Savojarda, Lo Zio Battista, Assedio di Costantina, Mis Baba), zu Florenz, Venedig, Mailand überall eine (Mignoné Fanfan, Luisa Strozzi, Sardanapalo).

Zwei neue Maestri sind entstanden (*Beaupuis*, *Giaquinto*).

Aeltere Opern wurden gegeben, von:

Donizetti auf 32 Theatern: Gemma di Vergy, Figlia del Reggimento, jede auf 6; Linda, Maria di Roban, Roberto d'Evreux, jede auf 4; Lucrezia Borgia, Elisir, Marino Faliero, jede auf 3; Lucia und Belisario, jede auf 2; Regina di Golconda, Furioso, Torquato, Anna Bolena, Don Pasquale, Ajo, Betly, jede auf 1.

Verdi auf 12: Ernani auf 8; Nabucco auf 6.

Bellini auf 8: Puritani auf 4; Norma und Beatrice, jede auf 2.

Rossini auf 7: Barbiere auf 6; Mosé und Italiana in Algeri, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 7: Scaramuccia 4; Chiara, Esposti, Disertore, jede auf 1.

Ricci (Fed.) auf 2: Prigione di Edimburgo.

Mercadante auf 6: Bravo auf 3; Normanni auf 2; Giuramento auf 1.

Fioravanti (Sohn) auf 6: Columella (Pulcinella).

Fioravanti (Vater) auf 1: Cantatrici villane.

Meyerbeer auf 4: Roberto il Diavolo auf 3; Ugonoti auf 1.

Principe *Poniatowsky* auf 2: Bonifazio; Don Desiderio.

Coppola, Mabellini, Nicolai, Pacini, Rossi u. A., jeder auf 1 (Giovanna I., Conte Lavagna, Templario, Fidanzata Corsa, Falsi monetarj) u. s. w.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

Algier. Mitten im Kriegsgetümmel gegen Marocco triumphirte die Lucrezia Borgia del celebre cavaliere Donizetti, in ihr die Griffini, Tenor Pozzolini und Bassist Righini. Marino Faliero desselben Maestro missglückte zur Hälfte, weil weder Herr Righini die Titelrolle, noch Herr Bisi jene des Israele gut vorzutragen vermochten. Etwas besser ging der Belisario; die Griffini war jederzeit der Liebling des Auditoriums und machte schlüsslich in der Gemma di Vergy — also vier Donizetti'sche Opern — einen wahren Furore.

Am 27. August nahmen sämmtliche Virtuosi von hier Abschied und überliessen das Theater der französischen Schauspielertruppe. Nach geendigtem Vorstellungscursus gehen sie von Oran nach Constantine, um das dasige neuerbaute Theater mit der italienischen Oper zu installiren.

Barcellona. Während die Colleoni und Tenor Verger, zwei längst fertige Sänger, in Mercadante's gesangloosem, dicht von Been und Kreuzen bewachsenem Reggente auf dem grossen Theater die Zuhörer beglückten, trugen auf dem neuen Theater die Di Franco, Tenor Caggiati und Bassist Meini in der Lucia die Palme davon. In Donizetti's am 20. Juli zum ersten Male gegebener Linda di Chamounix sang die Colleoni, Verger nebst dem Bassisten Superchi und Matteo (Letzterer zum ersten Male die Buffopartie des Marchese). Zum Geburtsfeste der Königin Christina gab man Verdi's Nabucodonosor, worin sich die Goggi Ehre machte, so wie auf dem neuen Theater die Boldrini in Donizetti's Roberto d'Evreux, und die Brambilla (Giuseppina) in dessen Figlia del Reggimento. Um die Hälfte September debutirte die Viale in Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, welche Oper diesmal etwas mehr anzog, als vormals.

NS. So eben verlautet, die italienische Oper solle auf dem Teatro Nuovo, nach Andern hier ganz eingehen. Nächstens ein Mehreres.

Bucharest. Das eben jetzt neu zu erbauende Theater wird erst 1846 eröffnet; die Vorstellungen werden einstweilen im alten fortgesetzt. Die von Mailand hierher gebildete italienische Sängergesellschaft sind: die Prime Donne Carl und Wanderer, die Comprimaria Lugli, die Tenore Riccardi, Lanzoni und Fernazzi, die Bassisten Santi und Berlendis, Buffo Hilaret. Orchesterdirector und erster Violinist Herr Wiest.

Lima (Peru). Nachdem die Corradi-Pantanelli, die Rossi, Tenor Zambaiti und Bassist Ferrotti hier in mehreren Opern von Donizetti, Rossini und Bellini Enthusiasmus erregt, sind sie nach San Yago (Chili) abgereist, um auch hier ihre Virtuosität zu zeigen. Von da aus gehen sie nach Valparaiso, wo ein Italiener, Namens Pietro Alessandri, ein neues Theater erbaut, worin Ende September die italienische Oper ihren feierlichen Einzug halten wird.

Lissabon. Der neue Tenor Tamberlich aus Neapel machte hier Glück in Donizetti's Gemma di Vergy.

Madrid. Der reiche Banquier Salamanca, von dem man sich den höchsten Glanz der italienischen Oper versprach, hat die Impresa davon, wegen überhäufter anderer Geschäfte, aufgegeben; die besten Sänger waren auch von hier bereits abgereist; die Basso-Borio und Salvatori nach Mailand, Tenor Unanue nach Petersburg. Es heisst auch, die beiden Theater de la Cruz und del Principe sollen ganz eingehen, dafür eines der grössten Theater Europa's neu erbaut werden. Auf dem Teatro del Circo wurde die Parisina mit der Gariboldi, dem Tenor Confortini und Bassisten Spech fortgegeben.

L'assedio di Messina, neue Opera seria, von Herrn Espin, Redacteur der hiesigen Iberia musical, wurde bereits einstudirt, aber nicht gegeben, weil benannter Tenor Unanue erkrankte und nach hergestellter Gesundheit, wie oben bemerkt, nach Petersburg abging.

Die von Mailand aus neuengagirten Sänger sind: die Prima Donna Ober(meyer), Tenore Bettini und Paulin, Bassist Torre; die oberwähnte (Mailänderin) Gariboldi wurde zum dritten Male bis zur Faste 1845 beibehalten.

Der 77. Nummer der Iberia musical vom 26. September zu Folge sollte nächstens in dieser Hauptstadt Mozart's Requiem mit der grössten Feierlichkeit für die Exequien des jungen Herzogs von Osuna aufgeführt werden.

Odessa. Rossini's Barbière di Siviglia hatte an der Secci-Corsi eine „persönlich" imponirende, aber gut singende Rosina. Scalese war ein wackerer Figaro, und Fiori ein nicht übler Don Basilio, Graziani ein braver Don Bartolo, Ramoni ein ziemlich guter Almaviva. Ein hiesiges Blatt machte dabei folgende Bemerkung: „Gibt es ein Land, wo alle Opern gefallen? Die Jahrbücher des musikalischen Europa's zeigen, dass der gute, halbe Erfolg und Fiasco sich verhalten: in Deutschland wie 1 : 3 : 5, in Italien wie 1 : 5 : 9, in Frankreich wie 1 : 7 : 15; hier in Odessa ist die Formel 2 : 2 : 1 oder 1 : 3 : 1 oder noch besser 0 : 4 : 1; letztere Ziffer ist die beständigste." — In der Norma und Saffo waren die Secci, Tenor Vitali und der so viele Jahre hier anwesende Bassist Marini (Giuseppe) die Gefeiertesten; im Columella (Pulcinella) Herr Scalese und seine Tochter.

Palma (Insel Mallorca). Die im Juli gegebene Lucia di Lammermoor war ein Siegesfeld für die Mancini-Nola, Tenor Bertolasi und Bassisten Berini. In Nicolai's Templario, in welchem die Aguiló die Rebecca machte, zeichnete sich besonders der Bassist Bastogi als Brieno aus. Im September gab man noch Bellini's Puritani mit ziemlichem Erfolge.

Santander. Während der Badezeit im Sommer wurden hier einige Opern mit mehr oder weniger Glück gegeben: 1) Furioso von Donizetti, mit dem Ehepaar Gerli, Tenor Porcel und Bassisten Sanz als Cardenio. 2) Ma-

rino Faliero, von demselben, mit benanntem Ehepaare, Tenor Devesa, und Bassisten Obiols als Israele. 3) und 4) Elisir d'amore und Chiara di Rosenberg, mit demselben, in letzterer jedoch Porcel anstatt Devesa. 5) Im Scaramuccia sang die Mas-Porcel. 6) Im Torquato ebendieselbe mit Gerli's Triumph in der Titelrolle. 7) Il Pelagio, vom nur gedachten Bassisten Gerli.

☞ *Berichtigungen.* Seite 100 Z. 39 Bajetti Impresario, lies: zweiter Musikdirector. S. 342 Z. 39 Espero, lies: Lucifero.

Görlitz. Am 6. November, als am Todestage Gustav Adolphs, wurde zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung die Schöpfung von *Haydn* in der Nicolaikirche von dem hiesigen Gesangvereine unter Direction seines um wahre Kunst hochverdienten Directors, des Musikdirectors Herrn *Klingenberg* in einer Vollendung, wie wir es nach allen vorangegangenen Leistungen mit Bestimmtheit erwarten durften, aufgeführt. Was *Haydn* gedacht, ward uns hier zum klarsten Verständnisse gebracht; denn Sänger, Orchester und Dirigent hatten sich mit der ewig lebensfrischen Composition vollkommen identificirt, und die Wirkung war durch treue und künstlerische Darlegung des Originals eine in allen Theilen grossartige zu nennen. Fräul. *Emma Babnigg*, deren ausgezeichnete Leistungen wir früher schon in einem Concerte von *M. A. Russo*, welches sie eben so freundlich unterstützte, zu bewundern Gelegenheit hatten, ergötzte uns durch den Schmelz ihrer reizenden und glänzend geschulten Stimme. Vollendete Technik, geistreiche Auffassung, tiefes Verständniss, seelenvoller Vortrag sind Fräul. *E. Babnigg's* auszeichnende Eigenschaften, welche sie auf eine bedeutende Höhe der Kunstbildung stellen. Inniger Dank sei dieser zugleich höchst anspruchlosen Künstlerin aus ganzer Seele dargebracht. Herr Stadtschreiber *Blume* aus Löbau erfreute uns als Uriel wiederum, wie 1842 beim Paulus, durch die innige Wärme seines lebendigen und correcten Vortrags, und Herr Concertsänger *Nentwig* aus Breslau entwickelte eine in allen Lagen schöne Bassstimme, und führte die Partie des Raphael und Adam mit Festigkeit aus. Herzlichen Dank allen Denjenigen, welche dieses Musikfest zu verherrlichen kamen! Eine festliche Abendmusik und ein am folgenden Tage von der hiesigen Freimaurerloge den fremden Künstlern, worunter sich auch der um die Aufführung sehr verdiente königl. sächs. Hofvioloncellist Herr *Schlick* befand, gegebenes Abendessen beschloss als Anerkennung so herrlicher Leistungen dies seltene und hoffentlich recht bald in ähnlicher Weise zu wiederholende Fest. Ihm aber, der seine zahlreichen Kunstgefährten (350) zu solcher Darstellung zu begeistern wusste und mit ihnen so herrliches leistete, unserem wackeren *Klingenberg* unseren freudigsten Dank!

Leipzig, den 21. December 1844. *Zehntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 19. December. Ouverture „Die Hebriden" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus der „Schöpfung" von *J. Haydn*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Introduction et Allegro appassionato für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *J. Rudolph Schachner* aus Wien. — Scene und Arie aus „Il Crociato" von *Meyerbeer*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Symphonie von *Nils W. Gade* (No. 1, C moll).

Die *Mendelssohn*'sche Ouverture „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" ist die ernsteste und düsterste unter den vier Ouverturen, in denen der Componist nach der jeder einzelnen von ihnen gegebenen Ueberschrift verschiedene meisterhafte Tongemälde geliefert hat; sie ist wohl ohne Zweifel aber auch die charaktervollste, obgleich sie nicht sowohl Handlungen und Ereignisse, noch weniger den Inhalt eines dramatischen Stückes (wie dies bei der zum „Sommernachtstraum" der Fall ist) schildert, sondern vielmehr nur ein wahres Naturbild liefert. Man sieht fast den grauen nordischen Himmel über sich, hört das Brausen des Meeres, den Wiederhall des Sturmes und des Wellenschlages in der wunderbaren Höhle, das Flattern und Schrillen der Möven; man fühlt sich mit einem Worte in eine mit fremdartigen Reizen reich ausgestattete Meerlandschaft versetzt und staunt die Wunder der Natur so lebhaft an, als wenn man sie vor Augen hätte. Dass der Hörer in einen solchen Grad der Illusion versetzt wird, spricht schon hinreichend für das in jeder Rücksicht wahrhaft ausgezeichnete Werk, und erklären wir selbiges unbedenklich für eines der schönsten des Meisters, wenn es auch von geringerem Umfange ist, als manches andere desselben. Die Ausführung war tadellos.

Der Gesang der Miss *Lincoln* war dieses Mal weit weniger durch Befangenheit gehemmt, als bei ihrem ersten Auftreten, und schon ziemlich frei. An dem Character der Stimme erkennt man die grosse Jugend der Sängerin; die erstere ist noch nicht völlig reif, sie kann ihre natürliche Frische noch nicht gehörig entfalten; und doch schienen mehrere Töne, vorzüglich die mittleren, schon jetzt durch Verwöhnung sehr beeinträchtigt zu werden; sie haben etwas Nasales, was gewiss nicht in dem Organe selbst, sondern einzig und allein in einer fehlerhaften Tonbildung seinen Grund hat. Darum möge sich Miss *Lincoln* dringend anempfohlen sein lassen, in dieser Beziehung recht achtsam auf sich zu sein und Alles aufzubieten, um dieser Angewohnheit rechtzeitig entgegenzuarbeiten, bevor ihre ganz ausgebildete Stimme sich nicht mehr gebieten lässt. Abgerechnet eine etwas zu grosse Ruhe, welche übrigens bei den uns bekannt gewordenen Sängerinnen aus England mehr oder weniger immer zu bemerken gewesen ist, war der Vortrag beider Arien lobenswerth; in der von *Meyerbeer* gelangen die vielfachen und ziemlich schweren Coloraturen recht gut, wenn man ihnen auch das Eingelernte noch etwas anhörte. Ist es, wie wir nicht zweifeln, Miss *Lincoln* ernstlich um ihre künstlerische Ausbildung zu thun, so wird sie gewiss in nicht zu langer Zeit etwas Tüchtiges leisten, und soll es uns zur wahrhaften Freude gereichen, wenn wir von ihrem Fortschreiten Zeuge sind und dasselbe attestiren können.

Wenn Wien einen jungen Clavierspieler auf Kunstreisen und in die Welt sendet, da ist man durch den Vorgang eines *Liszt, Thalberg, L. v. Meyer* u. s. w. gewöhnlich zu der Präsumtion versucht, es müsse wieder ein Salonvirtuos im wahren Sinne des Wortes, ein

Tausendkünstler zum Vorschein kommen, der durch neue Leistungen alle früheren Rivale zu verdunkeln strebt und für die nächste Zeit den Preis in Anspruch nimmt. Bei Herrn *Schachner* ist das Letztere nicht der Fall. Wir sind jedoch weit entfernt, ihm deshalb eine niedere Stelle unter der grossen Menge von Pianisten anweisen zu wollen, freuen uns vielmehr, dass er bloses Imponiren nicht zu bezwecken scheint; bei solider technischer Bildung bekundet er auch im Vortrage eine ernstere Richtung seines Geschmackes, und selbst die Composition, die wir hörten, war, wenn wir sie auch nicht gerade originell, geistvoll und phantasiereich zu nennen vermögen, doch interessant und zum Theil von guter Wirkung, und eben durchaus anderer Gattung, als ein Virtuos schreibt, der blos sich hören lassen will. Herr *Schachner* fand beifällige Aufnahme.

Ueber die treffliche Symphonie in Cmoll des dermaligen Dirigenten unserer Abonnementconcerte, des Herrn *Niels W. Gade* aus Copenhagen, und über den ausgezeichneten Erfolg, welcher vor einigen Jahren gleich deren erste Aufführung begleitete, haben diese Blätter bereits früher ausführlicher berichtet. Der uns damals noch ganz unbekannte junge Componist hat sich mit diesem Werke schnell und sicher die Gunst des hiesigen Publicums in hohem Grade erworben, und dasselbe ist mit jeder Wiederholung immer mehr und mehr ein Lieblingsmusikstück des Letzteren geworden. Die Composition ist in der That so eigenthümlich, bei aller Einfachheit so höchst originell, dass sie gewiss überall die verdiente Anerkennung finden wird, wie wir denn auch schon von ihrer günstigen Aufnahme in Cassel in dem diesjährigen Jahrgange dieser Zeitung gern gelesen haben. Die Motive und die Behandlung der musikalischen Gedanken treten uns eben anders und in einem neueren Gewande entgegen, als bei anderen Componisten; *Gade* hascht nicht nach Effecten, und doch trifft er sie ungesucht und um so sicherer; die ganze Musik hat einen, um uns des Ausdrucks zu bedienen, ursprünglichen Character, sie ist wie ein aus Stein gehauenes Standbild, so fest, gediegen und grossartig, und dabei doch von einer inneren Wärme durchdrungen, die sie dem Laien vorzugsweise zugänglich macht und lieb gewinnen lässt. Kurz, es ist ein Werk, dem eine längere Dauer vorauszusagen ist, als manchem anderen dieser Gattung aus der neueren Zeit. — Unter der tüchtigen Leitung des Componisten führte das Orchester, unseren verdienten Concertmeister *David* an der Spitze, die Symphonie meisterhaft aus, und nach jedem Satze wurde dem Schöpfer derselben reicher Beifall, am Schlusse aber einstimmiger Hervorruf zu Theil. *L. B.*

Leipzig, den 22. December 1844. Gestern früh starb hier wenige Stunden nach einem Schlagflusse, der ihn während der Vorstellung im hiesigen Theater am vorhergegangenen Abend getroffen hatte, der Buch- und Musikalienhändler *Carl Friedrich Kistner*, Mitglied und Cassirer der Buchhändlerdeputation, Mitglied des Concertdirectoriums und Mitdirector des hiesigen Conservatoriums der Musik, betrauert von seinen zahlreichen Freunden, im noch nicht vollendeten 49. Lebensjahre.

Zum Titelkupfer.

Die Leser der allgemeinen musikalischen Zeitung erhalten hierbei das Portrait **Chopin's**, nach einem Relief von *Bovy* in Paris. Eine biographische Notiz, welche nicht zeitig genug erlangt werden konnte, um in dieses Stück der Zeitung aufgenommen zu werden, soll später nachfolgen.

Feuilleton.

Nach einer Statistik des deutschen Theaters, welche *Louis Schneider* in der norddeutschen Zeitschrift für Theater zusammengestellt hat, gibt es jetzt in Deutschland 115 deutsche Theater, mit 147 (?) Solo-Operisten, nämlich 89 Sängern und 58 Sängerinnen. Die Zahl der Orchestermitglieder an diesen sämmtlichen Bühnen beträgt 2089. Das zahlreichste Orchester hat Berlin mit 95, dann folgt das Kärnthnerthortheater in Wien mit 77 — das kleinste ist das in Marburg mit 12 Mitgliedern.

Der niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst hat den Director der Berliner Singacademie *C. F. Rungenhagen* zum correspondirenden Mitglied ernannt.

Spontini hat den dänischen Danebrogs-Orden erhalten. Die Veranlassung dazu gab die erste Aufführung seiner Vestalin in Copenhagen.

In Berlin sollte mit Anfang Novembers ein von dem dasigen Musikdirector *Julius Schneider* errichtetes Institut für Operngesang in's Leben treten. Nach dem Prospectus ist der Zweck, die Mitglieder, Herren und Damen, durch Ausführung grosser Opern im Solo- und Ensemblegesang auszubilden. Die erste Oper, welche ausgeführt werden sollte, ist Don Juan. — Bekanntlich hat *Schneider* bereits ähnliches Institut für Kirchenmusik errichtet.

Die Königin von Preussen hat dem Componisten *David Hermann Engel* für Dedication des „Choralbuches für Kirche und Haus" eine goldene Denkmünze mit ihrem Bildnisse verliehen.

In London erschienen vier musikalische Zeitschriften: The Maestro; The musical world; The musical Examiner; The dramatic and musical Review. Die erstgenannte ist jedoch unlängst, nach vierjährigem Bestehen, wieder eingegangen.

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

J. G. Girbert's kleine theoretisch-practische

Tonschule

oder die wichtigsten Regeln der Tonsetzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben. Ein Lehrbuch zunächst für Präparanden-Anstalten, in welchen Jünglinge für die höhere Musik gründlich und tüchtig vorbereitet werden sollen, so wie für niedere Classen in Seminarien; aber auch für Dilettanten zum Selbstunterricht in möglichst geordneter Stufenfolge nach den Grundsätzen der berühmtesten Tonlehrer. Gr. 4. schön ausgestattet. Leipzig, Voigt. 1½ Thlr. oder 3 Fl. 9 Kr.

Während eines vieljährigen Unterrichts in der Theorie der Musik hatte Herr Verfasser Gelegenheit, die Methode, Eigen-

schaften und Leistungen genau zu erkennen, denen ein Lehrbuch für die auf dem Titel genau bezeichnete Sphäre der Musik entsprechen, den Umfang, wo es anfangen und aufhören müsse. Seine Tonschule beginnt mit einfachen und leichten Uebungen, hebt im progressiven Fortgange zum Schwereren stets das Wesentliche heraus und begnügt sich bei Nebendingen mit kürzeren Andeutungen. Jeder §. gibt 1) die Regel, 2) die zu seiner Erläuterung dienenden Beispiele und 3) als Prüfstein ihrer richtigen Auffassung die Aufgaben darüber für den Schüler, dergestalt, dass dieser, um in den Regeln fest zu werden, sie alle selbst verarbeiten muss. Daher muss dieses Werk denen Lehrern, welche junge Leute für die höhere Musik vorzubereiten haben, die wesentlichsten Dienste leisten.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Riefstahl, C., Op. 5. *Introduction et Variatns pour le Violon* avec accompagnement de Piano. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.
— — Op. 6. *Deux Romances pour le Violon* (ou violoncello) avec accompagnement de Piano. Preis 20 Sgr.
Goldschmidt, S., Op. 9. *Polka.* Danse boème pour Pianoforte à 2 mains. Preis 22½ Sgr.
— — Op. 11. Scène de bal, Rondo brill. pour Pianoforte à 2 mains. Preis 20 Sgr.

Ende dieses Monats verlassen die Presse:

Weber, Carl Maria v., *Originalwalzer* für Pianoforte à 2 mains.
— — Derselbe à 4 mains.
— — Derselbe in Orchesterstimmen.
Riefstahl, Op. 7. *Fantasie über ein Themaus der Oper: Lucia di Lammermoor* für Violine mit Orchester
— — Dasselbe für Violine mit Pianoforte.
Kullak, Th., Op. 22. *La gazelle.* Pièce car. pour Pianoforte à 2 mains. Preis 20 Sgr.
Taubert, W., Op. 61. *Silvana.* Pianofe-Solo. Preis 22½ Sgr.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschienen so eben die *neuesten Compositionen* von

Ch. Voss:

Une fleur pour toi. Romanze für Piano. Op. 87. Pr. 12½ Sgr.
Tarantelle für Piano. Op. 88. Preis 15 Sgr.
Vier Lieder für eine Singstimme mit Piano. Op. 1. Pr. 15 Sgr.
Gebet der Liebe, Gesang für eine tiefere weibliche Stimme mit Piano. Op. 48b. Preis 10 Sgr.

Allgemeinen Beifall gewannen der schönen Melicen und der leichten Ausführbarkeit halber:

Kücken's 7 leichte Lieder mit Piano. Op. 1. 25 Sgr.
Hopp, hopp! Spinnlied und Wiegenlied der Ida Helena gehören zu *Kücken's* anmuthigsten Gesängen. No. 4 und 6 sind auch zweistimmig auszuführen.

Reinsiger's 7 ein- und zweistimmige Kinderlieder von Otto Speckter und Hoffmann von Fallersleben mit Piano. Op. 160. 17½ Sgr.

Panseron's Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Piano. 5 Lieferungen. Subscriptions-Preis à 20 Sgr.
— 30 Solfeggien für 2 Stimmen mit Begleitung des Piano. 4 Lieferungen à 1⅓ Thlr.

Beide Werke sind im königl. Pariser Conservatorium und in den Normalschulen Frankreichs eingeführt; sie schliessen sich dem allbekannten für den ersten Clavier- und Gesangunterricht ungemein brauchbaren *musikalischen A B C* von Panseron an.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Alkan, C. V., Le preux, étude de concert. Op. 17.
— — Le chemin de fer, étude. Op. 27.
Artôt, J., Grande Fantaisie sur l'hymne nat. russe, avec acc. de Piano. Op. 11.
— — Rondo brillant avec acc. d'orchestre ou de piano. Op. 12.
— — Variations concertantes pour Chant et Violon avec acc. de Piano. Op. 17.
— — Grande Fantaisie de concert avec acc. d'orchestre ou de piano. Op. 18.
— — Romance de Field, transcrite avec acc. de piano. Op. 20.
Burgmüller, Fréd., 6 Morceaux brillants et faciles. Op. 89. No. 1. Rondino sur la Polka favorite. No. 2. Tyrolienne variée. No. 3. L'orage, Fantaisie. No. 4. Valse brillante. No. 5. La clochette, Galop. No. 6. Caprice en forme d'étude.
— Nouvelle mazourka.
Dreyschock, A., L'inquiétude, morceau de concert. Op. 29.
Fontaine, A., 3 grands duos conc. pour 2 violons. Op. 32.
— — 12 Etudes pour Violon avec acc. de Piano. Op. 35.
Herz, H., Le succès de salon, 1re suite. Op. 142. No. 1. Variations sur un Cavatine de Vaccai. No. 2. Variations et marche sur un thème de Beethoven. No. 3. Les Ramiers, 2 valses de Lanner variées.
— — 2me suite. Op. 143. No. 1. Mazourka favorite. No. 2. La Marguerite, mélodie originale. No. 3. Tarantelle brillante.
— — Latine, valse brillante. Op. 144.
Lemoine, H. Julie, Valse brillante. Op. 46.
Liszt, F., Faribolo partom, chanson transcrite.
— — Le chanson du Béarn, transcrite.
Prudent, E., 6 Etudes de genre. Op. 16.
— — Grande Fantaisie sur Norma. Op. 17.
Rosellen, H., Grande Fantaisie à 4 mains sur Othello.
Rossini, G., La foi, l'espérance et la charité, 3 choeurs pour voix de femmes.
Sivori, C., Variations sur un motiv du Pirate pour Violon avec acc. de Piano. Op. 4.
Wolff, E., 4 Mazourkas nationales.
— — 4 Mazourkas originales.
— — 2e Ballade. Op. 110.
— — La Prière, Nocturne. Op. 111.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1845 ihren 47sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung ausständig honorirt.

Leipzig, am 10. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

3 2044 043 920 446

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.